This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

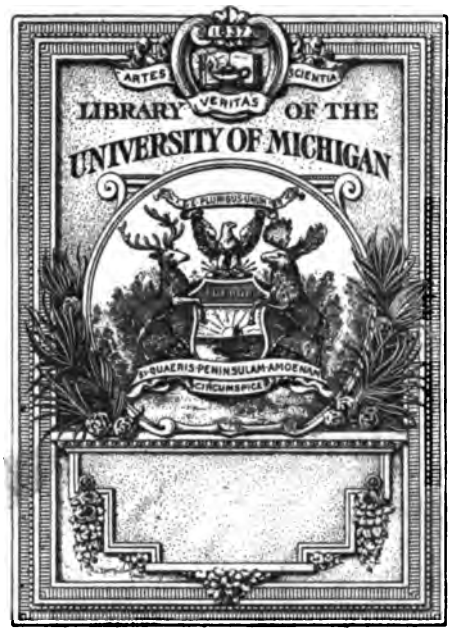
Les Villes d'Art Célèbres

B 1,410,035

JEAN CHANTAVOINE

MUNICH

H. LAURENS, ÉDITEUR


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

LES VILLES D'ART CELÈBRES

MUNICH

MÊME COLLECTION

Bruges et Ypres, par Henri HYMANS, 116 gravures.

Le Caire, par Gaston MIGEON, 133 gravures.

Constantinople, par H. BARTH, 103 gravures.

Cordoue et Grenade, par Ch. E. SCHMIDT, 97 gravures.

Dijon et Beaune, par A. KLEINCLAUSZ, 119 gravures.

Florence, par Émile GEBHART, de l'Académie française, 176 gravures.

Gand et Tournai, par Henri HYMANS, 120 gravures.

Gênes, par Jean DE FOVILLE, 130 gravures.

Grenoble et Vienne, par Marcel REYMOND, 118 gravures.

Milan, par Pierre GAUTHIEZ, 109 gravures.

Moscou, par Louis LEGER, de l'Institut, 86 gravures.

Nancy, par André HALLAYS, 118 gravures.

Nîmes, Arles, Orange, par Roger PEYRE, 85 gravures.

Nuremberg, par P.-J. RÉE, 106 gravures.

Padoue et Vérone, par Roger PEYRE, 128 gravures.

Palerme et Syracuse, par Charles DIEHL, 129 gravures.

Paris, par Georges RIAT, 151 gravures.

Poitiers et Angoulême, par H. LABBÉ DE LA MAUVINIÈRE, 113 gravures.

Pompéi (Histoire — Vie privée), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 123 gravures.

Pompéi (Vie publique), par Henry THÉDENAT, de l'Institut, 77 gravures.

Prague, par Louis LEGER, de l'Institut, 111 gravures.

Ravenne, par Charles DIEHL, 134 gravures.

Rome (L'Antiquité), par Émile BERTAUX, 136 gravures.

Rome (Des catacombes à Jules II), par Émile BERTAUX, 117 gravures.

Rome (De Jules II à nos jours), par Émile BERTAUX, 100 gravures.

Rouen, par Camille ENLART, 108 gravures.

Séville, par Ch.-Eug. SCHMIDT, 111 gravures.

Strasbourg, par H. WELSCHINGER, de l'Institut, 117 gravures.

Tours et les Châteaux de Touraine, par Paul VITRY, 107 gravures.

Venise, par Pierre GUSMAN, 130 gravures.

Versailles, par André PÉRATÉ, 149 gravures.

SOUS PRESSE :

Bâle, Berne et **Genève**, par Antoine Sainte-Marie PERRIN.

Fontainebleau, par Louis DIMIER.

Blois, Chambord et les Châteaux du Blésois, par Fernand BOURNON.

Tunis et Kairouan, par Henri SALADIN.

Les Villes d'Art célèbres

MUNICH

PAR

JEAN CHANTAVOINE

Ouvrage orné de 134 gravures

PARIS
LIBRAIRIE RENOUARD, H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6

1908

Tous droits de traduction et de reproduction reservés pour tous pays.

À Monsieur [illegible]

Mon cher ami,

Permettez-moi d'inscrire votre nom à la première page de ce petit livre que vous doit l'ami Chazan. En le parcourant éprouvera de quel prix a pu m'être votre collaboration et ratifiera le témoignage de gratitude que vous en porte un ma déjà vieille amitié.

J. Ch.

Cliché de M. Paul Sachs.

Le Königsplatz. Sécession, Propylées (façade est), Glyptothèque.

MUNICH

CHAPITRE PREMIER

LE MOYEN AGE

Fondation de Munich : première et seconde enceintes ; les tours ; les quartiers. — Architecture privée : la Maison Gollir ; architecture publique : l'Hôtel de Ville, la Vieille Résidence ; architecture religieuse : églises Saint-Pierre, du Saint-Esprit, Notre-Dame (*Frauenkirche*), de la Croix et du Sauveur.

Il n'est pas un étranger, particulièrement un Français, que le premier aspect de Munich ne déconcerte, et, pour tout dire, n'indispose. Parmi tant de monuments divers, il ne songe à remarquer d'abord, pour les railler, que les pastiches et les disparates, celles-ci étant une conséquence de ceux-là. Il s'égaye à voir ainsi rapprochés le portique grec des Propylées et la bâtisse florentine de la Résidence ; à retrouver ici une copie de la *Loggia dei Lanzi*, et plus loin un amalgame des palais Rucellai et Pitti ;

248357

il sourit encore de découvrir la basilique romaine de Saint-Boniface tournant le dos au temple grec de la « Sécession » qui lui-même fait face à cet autre temple hellénique : la Glyptothèque. Quoi ! c'est là Munich, cette ville tant vantée : un musée de moulages de l'architecture ! Parcourt-il les rues de la vieille ville, il blâme les surcharges dont le zèle allemand a pu encombrer le *rococo* à l'église de Saint-Jean-Népomucène ; à contempler la masse nue et sévère de l'église Notre-Dame (*Frauenkirche*) il s'étonne que l'art gothique, si somptueux à Reims, à Strasbourg, puisse être ici tellement dépouillé ; les portes mêmes de l'ancien Munich, l'Isartor, le Sendlingertor, le Karlstor, privées de leurs tours, de leurs barbacanes, de leurs mâchicoulis, lui semblent chétives et rapiécées auprès de la ceinture intacte de Rothenbourg ou des fortifications massives du vieux Nuremberg. Et partout, ce badigeon couvrant les briques pour imiter la pierre, ce badigeon d'abord savonneux, qui bientôt se ternit, se crève, se fend, se soulève en plaies lamentables, et qu'il faut rafraîchir d'âge en âge, fard sordide et instable quand on le compare à la patine dont nos soleils savent cuire et pénétrer nos pierres.

Or, pour peu qu'il y séjourne quelques semaines, parfois quelques jours seulement, pas un étranger — et celui-là même qui d'abord aura le plus raillé ou le plus décrié Munich — ne quitte cette ville sans esprit de retour et sans un attachement profond auquel tout contribue alors de ce qui avait pu offusquer son premier regard. Mystérieuse conquête, dont on ne sent les chaînes qu'une fois fermées, et seulement à leur douceur ! La vie de Munich, si simple, si cordiale et si variée, où le travail est si facile et le loisir si largement distribué, où l'intelligence et le goût reçoivent tant de satisfactions sans que rien surmène ou irrite les nerfs, où les attraits d'une capitale ont à peine compromis un calme provincial, cette vie harmonieuse ne suffit pas à expliquer une pareille conversion, et si infaillible. L'aspect même de la ville, le caractère de ses rues, les images de ses monuments y collaborent : effet ou cause, peu importe ; l'un et l'autre sans doute. Les disparates s'accordent, ou s'opposent en contrastes amusants ; les pastiches s'animent d'une vie individuelle et presque originale. Dans leur variété, qui avait pu surprendre d'abord l'arrivant, le promeneur familier reconnaît et admire l'unité d'un effort qui s'est perpétué d'âge en âge, soit dans la dynastie régnante des Wittelsbach, soit dans les familles nobles, soit dans la bourgeoisie et parmi les artistes, pour créer d'abord, pour orner ensuite et rendre chaque jour plus aimable une des villes où l'Europe moderne peut le mieux trouver l'exemple de la civilisation intégrale.

Munich. — Vue générale prise du Maximilianeum.

Essayant de dégager et de caractériser les différentes stratifications qui composent, pour ainsi dire, le sol artistique de Munich, ce petit livre qui ne veut pas être un guide et ne peut pas être une histoire, remplirait son objet s'il facilitait à quelques-uns cette acclimatation nécessaire à Munich, après laquelle chacun de nous a mieux connu le bonheur de vivre. Peut-être permettra-t-il, par surcroît, de comprendre comment Munich, à essayer ainsi tous les arts et tous les styles, est devenu au XIX^e^ siècle l'école et

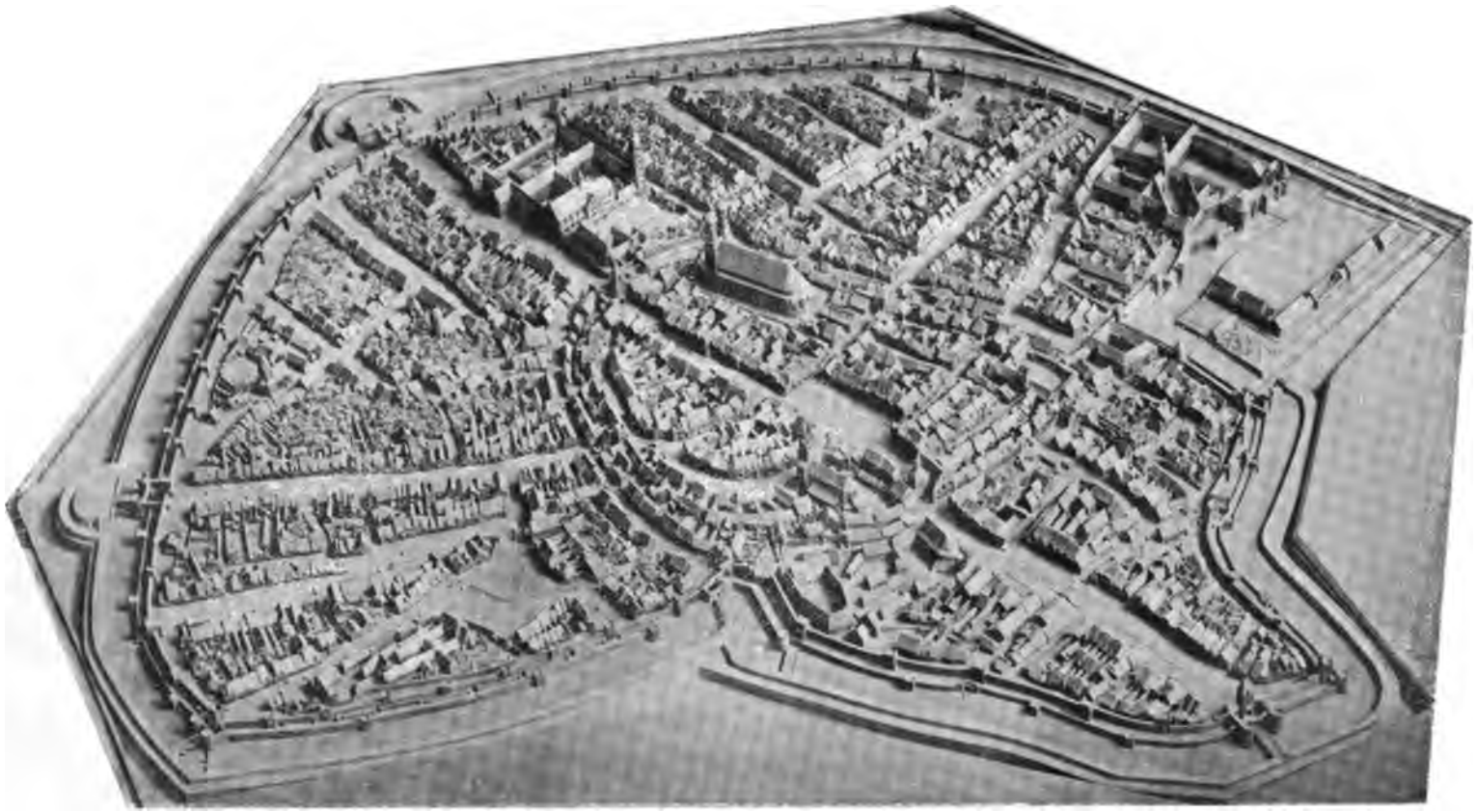
Cliché de M. Paul Sachs.

Vieilles maisons sur l'Isar.

comme le laboratoire du goût allemand, et comment ainsi cette ville d'art, de toutes celles qui a le plus emprunté au passé, est une de celles qui promettent le plus à l'avenir.

L'origine de Munich est relativement récente, et digne de prendre place parmi les exploits de quelque Tyl Eulenspiegel.

Au XII^e^ siècle les évêques de Föhring possédaient depuis deux cents ans, sur un pont de l'Isar, un dépôt de sel et un octroi auquel se trouvaient soumis, pour le plus grand profit de la mense épiscopale, tous les convois marchands qui, de Reichenhall, se rendaient en Bavière, en Franconie, en Souabe, et de là jusqu'en Bourgogne. Le duc de Bavière, Henri



Plan en relief de Munich (1570). Musée national.

le Lion, prétendit voir dans ce privilège des évêques une atteinte à sa souveraineté et essaya d'en négocier la reprise avec l'évêque de Föhring. Devant la résistance du prélat, il recourut aux grands moyens, attaqua Föhring à main armée, emporta d'assaut le château épiscopal, le ruina, et détruisit le pont : cela se passait vers 1156 ou 1157. Remontant l'Isar, le duc victorieux chercha ensuite un endroit favorable pour y construire un nouveau pont et y établir, cette fois à son bénéfice, un nouvel octroi.

L'Isartor en 1812.

Il se décida pour la place où une route, venant elle aussi de Reichenhall, conduisait au vieux bourg d'Haidhausen et où convergeaient vers un pont de l'Isar deux autres routes, celles de Sendling et de Schwabing. L'évêque de Föhring en appela vainement à la justice de l'empereur Frédéric Barberousse : celui-ci, par un jugement du 14 juin 1158, confirma le duc Henri dans le droit de la force, moyennant une redevance à l'évêque dépossédé.

Ce décret de Frédéric Barberousse peut donc être regardé comme l'acte de naissance de Munich, ou comme la reconnaissance de cet enfant illégitime, né d'une violence. Dans ce document, le *München* d'aujourd'hui porte déjà le nom de *Villa Munichen*. Pendant sept cents ans on a relié sans scrupules au mot *Mönch* (moine) l'étymologie du nom de *München*, que

le célèbre historien bavarois Aventinus ou Aventin écrit même expressément *Mönchen*. Il appartenait à l'érudition imaginative de la philologie allemande moderne d'anoblir le nom de Munich, ou du moins de s'y évertuer : en 1814, au début de cette période antiquisante à laquelle Munich devra la Glyptothèque, les Propylées et d'autres monuments helléniques, Lipowsky, dans ses *Urgeschichten der Stadt München*, s'avisant à la fois que Munich située au bord de l'Isar (qui du reste n'y est point navigable) avait dû ou pu être un port fluvial, et que jadis une partie du port d'Athènes s'appelait μουνιχία, trouva que c'était assez pour faire de

L'Isartor (état actuel).

Munich une fille de Pallas. En 1838, le Dr Heinrich Wolf, dans son *Ortsgeschichte von München*, chercha dans le mot latin *municipium* l'origine du mot *München :* la Bavière n'est-elle pas riche en débris de l'époque romaine ? Mais sept ans plus tard, en 1845, dans l'*Urkundliche Chronik der Stadt München*, Wolf lui-même renonçait à son explication trop ingénieuse et trop fragile. Désormais le nom allemand de Munich reste attaché par un indestructible lien au nom du moine que la ville porte dans ses cachets.

Ce moine apparaît sur les premiers sceaux de la ville, dès 1239. On l'y retrouve en 1313, en 1356, en 1478, en 1559, en 1613, en 1778, en 1835, soit orné d'une mystique auréole, soit, plus souvent, coiffé d'un bon petit capuchon. Dans sa main gauche, il tient un livre sacré, décoré d'une croix : sa main droite, qui se lève dans un geste de bénédiction, porte

parfois une clef. Faut-il rappeler qu'à ces deux attributs pieux, l'humour munichois substitue volontiers dans les mains de son patron familier deux objets d'ordre plus temporel et de caractère plus local, le radis noir ventru, allumeur de la soif, et pour éteindre cette soif, qui sans cesse se ravive, la grise cruche de bière. Si le moine parlait, il ne dirait pas *Amen*, mais *Prosit !*

Alle Schuld rächt sich auf Erden ; sept siècles avant que Gœthe le proclamât, Henri le Lion, duc de Bavière, s'en était avisé. Craignant un

Musée municipal et collection Maillinger (ancienne maison Gollir).

retour de fortune, et pour protéger la ville nouvelle contre le droit du plus fort, il la munit de tours, reliées entre elles par des murs peut-être, plus probablement par des fossés. De ces tours une seule subsiste, reconstruite d'ailleurs au XV^e^ siècle, soit après l'incendie de 1418, soit après celui de 1460, modernisée en 1863-1864 par l'architecte Zenetti, rafraîchie encore en 1896 : c'est l'ancienne *Thalburg* ou *Thalbrucktor*, qui fait corps aujourd'hui avec l'ancien Hôtel de Ville, et dont les guichets sombres relient le Marienplatz au Rindesmarkt. Les autres portes ne demeurent que dans le souvenir des historiens et dans des inscriptions ou peintures sur la façade des maisons construites à la place qu'elles occupaient ; telles sont la maison Ruffini, l'hôtel d'Angleterre, le bâtiment de la Police, et la maison qui, dans Kaufingerstrasse, a remplacé la « Belle

Tour ». Si les tours (hormis un fragment du Lœwenturm enchâssé dans le Kaiserludwigpassage), ont disparu, l'enceinte elle-même, qui comprenait à peine quelques centaines de pas dans chaque dimension, est recon-

Le Vieil Hôtel de Ville, vu du Marienplatz.

naissable, soit à vol d'oiseau, soit sur un plan de la ville, en relief, tel que celui de Sandtner (1570) conservé au Musée National. Elle suivait les rues actuelles du *Färbergraben*, du *Rosenthal*, suivait le *Victualienmarkt*, pour rejoindre le *Platzl*, où s'élève la Brasserie de la Cour, puis regagnait le *Hofgraben* actuel, suivait les *Schranner* et *Schäfflerstrassen*. Ce premier noyau de Munich a conservé non seulement ses linéa-

ments externes, mais les voies principales qui le divisaient en quatre quartiers et forment le Marienplatz d'aujourd'hui.

Mais la ville déborda cette enceinte originaire qu'il fallut remplacer, au début du XIV[e] siècle, par une seconde ceinture, concentrique à la pre-

Le Vieil Hôtel de Ville. Salle gothique.

mière, et qui devait borner Munich jusqu'à l'année 1791, époque où elle fut détruite pour permettre de tracer à sa place les *Sonnenstrasse*, *Blumenstrasse* d'un côté, et de l'autre la *Briennerstrasse*, le *Maximiliansplatz* et le *Karlsplatz*. Rien ne reste de ses murs, hormis, semble-t-il, quelques fragments dans la Jungfernturmstrasse où s'élevait la tour des supplices, renfermant cette vierge d'acier dont les pointes perçaient la chair des condamnés. Mais trois portes sont encore debout, la porte de l'Isar (*Isartor*) celle de Sendling (*Sendlingertor*) et le *Karlstor*. Elles ne

ressemblent plus guère à ce qu'elles furent : elles ont souffert de cruelles mutilations, et des restaurations indiscrètes. La mieux conservée et conséquemment hélas ! la plus retouchée, est l'Isartor : elle a encore sa tour centrale, ses deux petites avant-tours, sa fausse-braie, mais les frises dont l'affubla en 1833-35 l'architecte Gärtner, la fresque où le peintre Neher a représenté le cortège de Louis le Bavarois après la bataille d'Ampfing,

Salle du Vieil Hôtel de Ville. Danseurs (figurines de bois).

les deux statues enfin dont Eberhard a flanqué le guichet central, ont converti ce moignon de forteresse en décor d'opéra-comique. Pour le Karlstor, c'est autre chose : une explosion de poudre l'a décapité de sa tour en 1857 ; dans ces dernières années, on l'a englobé dans un hémicycle de hautes maisons blanches, qui le dépassent, l'écrasent, et l'éclipsent presque. La pauvre vieille porte, vénérable, surannée et refaite, n'est plus qu'une aïeule ratatinée qu'on a fait « entrer dans la ronde ». La porte de Sendling, plus isolée, et ombragée, avec ses briques nues, a moins souffert de la restauration à laquelle la soumit, en 1860, l'adroit Zenetti.

Telle était l'enceinte définitive de Munich, tels en sont les restes. A

l'intérieur de ces murs, la ville était pauvre et sale, avec des maisons de bois à galeries extérieures, comme on en trouve encore, quoique plus récentes, dans les quartiers de Schwabing et de l'Au. Les toits étaient de chaume et le fumier croupissait devant les portes. De nombreux et violents incendies — le plus terrible détruisit, en 1327, une moitié de la ville — firent adopter l'usage des briques pour la construction des murs, et des tuiles pour la couverture des toits. Ces maisons formaient des rues étroites et sans alignement, mais les voies principales de la première

Cliché de M. Paul Sachs.

Cour de l'ancienne Résidence (*Alter Hof*).

enceinte, prolongées plus tard jusqu'aux limites de la seconde, y déterminèrent quatre quartiers dont la figure, aujourd'hui encore, subsiste dans le plan de la ville, et le nom dans l'usage courant : ce sont l'*Angerviertel*, le *Hackenviertel*, le *Kreuzviertel* et le *Graggenauerviertel*.

Un seul monument privé de cette époque obscure et pauvre reste encore debout, la maison Gollir qui, construite en vraie pierre, a pu survivre. C'est une construction rude, massive, fruste, mais non sans caractère. Les fenêtres ogivales de son rez-de-chaussée un peu enfoncé, les tourelles aux flèches aiguës qui ornent ses angles, disent son âge. Il est bon que cette antique demeure bourgeoise, la plus vieille peut-être de Munich, abrite aujourd'hui le Musée Municipal et la « collection Maillin-

ger », où s'inscrit, comme en notre Musée Carnavalet, l'histoire de la ville. La vénérable bâtisse a trouvé là une retraite digne de sa vieillesse. sûre maintenant d'être respectée, et les souvenirs du vieux temps gardent mieux qu'ailleurs, entre des murs si éprouvés, leur précieux bouquet d'ancienneté.

Du moyen âge datent encore les parties anciennes de l'Hôtel de Ville. et les premiers bâtiments de la Résidence ducale, désignés aujourd'hui

Le « Marché aux Victuailles », l'église Saint-Pierre et le Vieil Hôtel de Ville.

sous le nom de Vieille Cour (*Alter Hof*). Munich avait été doté, dès le commencement du XIV^e^ siècle, d'un Hôtel de Ville (*Rathaus*) qui, incendié plusieurs fois, fut reconstruit de 1470 à 1474 par Jörg Ganghofer, contre le Thalburgtor. Ce sont les bâtiments qui comprennent aujourd'hui la grande salle gothique, et les archives municipales avec l'état civil. Sa façade ouest, donnant sur le Marienplatz, subit au XVIII^e^ siècle une restauration terrible : en 1778, le peintre Demmel la peignit en camaïeu jaune, l'orna de pilastres, de guirlandes de fleurs et de fruits, et d'une statue représentant Otto de Wittelsbach, duc de Bavière. En 1863, l'architecte Zenetti lui rendit un aspect de style avec un pignon à degrés, orné de flèches

et de tourelles pointues. Lorsque, quelques années plus tard, on construisit sur un autre côté de la même place un nouveau Rathaus, c'est le style gothique..... de Zenetti qui fournit le motif dont s'inspira l'architecte, M. von Hauberrisser, pour donner à la place entière un aspect homogène. C'est ensuite, de 1903 à 1905, à ce spécimen de gothique de troisième cuvée que le même architecte se conforma, très librement, pour mener les bâtiments du Rathaus jusqu'à l'extrémité de la place. Ainsi, un monument dont il ne reste aujourd'hui peut-être pas une pierre datant de sa fondation, a déterminé l'aspect néo-gothique de la place la plus centrale et la plus populaire de Munich. A Munich, la tradition tient lieu volontiers d'authenticité; mais, malgré tout ce qu'elle laisse en route — et tout ce dont elle se charge — elle reste pittoresque, et inspiratrice soit de formes architecturales, soit de fresques décoratives. Les avatars du style gothique, sur le Marienplatz, sont à cet égard très instructifs, et les reliefs archaïques dont M. Græssel, par exemple, a récemment décoré la maison dite « maison d'Onuphre » (n° 17), d'une virtuosité fort divertissante.

Église Saint-Pierre.

Quant à la grande salle gothique du vieux Rathaus, avec sa sombre voûte plafonnée, pareille à une coque de navire renversée, avec sa frise garnie d'armoiries, ses portes massives où le fer forgé court comme un lierre, avec ses étendards corporatifs, c'est un bon décor de théâtre. Maître Erasmus Grasser, sculpteur, a taillé dans le bois pour l'orner, seize figurines de danseurs, dont dix seulement sont conservées et juchées à hauteur d'imposte : ce sont les *Maruskatänzer*, bonshommes grotesques et dégingandés, qui tiennent de l'Elfe et du bouffon, du sorcier et du baladin, du gnome et du jongleur, ainsi que le moyen âge aimait à mêler le mystère et la farce.

Depuis 1255, les ducs de Bavière avaient établi à Munich leur « Résidence » ; ils s'y firent donc édifier un palais, la *Ludwigsburg* ou *Alte*

Veste, aujourd'hui *Alter Hof*. Ces bâtiments, froids et nus, ont éprouvé de telles transformations que rien ne rappelle — au moins à l'extérieur — leur origine. Et l'on est presque surpris de voir fleurir, le long de ces

Église Saint-Pierre. Vue intérieure.

murs si tristes, une haute échauguette de bois, à trois étages, qui, seule, parle encore de l'époque gothique.

Pauvre en bâtiments civils, privés, publics ou princiers, le moyen âge a orné Munich d'églises nombreuses, et dont plusieurs sont encore debout, mais dont plusieurs aussi ont été victimes, au XVIII[e] siècle sur-

tout, d'une furie restauratrice qui les rend méconnaissables. Plus d'une a eu le sort du fameux « couteau de Jeannot ».

La plus ancienne de toutes, Saint-Jacques, dans le quartier de l'Anger, fut fondée dès 1204 par Louis le Sévère, pour les Minorites, agran-

Église Saint-Pierre.
Pierre tombale d'Ulrich Aresinger.

Église Saint-Pierre.
Pierre tombale de Balthasar Bötschner (1505).

die en 1286 lorsqu'elle passa aux Clarisses, reconstruite en 1404, italianisée en 1810 par C. von Fischer au point de perdre tout caractère.

L'église Saint-Pierre a subi le même destin. Treize ans à peine après la fondation de la ville, une paroisse de Saint-Pierre y est mentionnée, et de nos jours cette église de Saint-Pierre existe encore ; mais *quantum mutata!* Ce fut d'abord une basilique romane à trois nefs, à toit plat, et dont la longueur ne dépassait pas celle des cinq premières travées actuelles, depuis les tours. Plus tard, soit après la restauration de 1281-1290, soit

après l'incendie de 1327, les trois nefs se prolongèrent de deux travées et l'église fut voûtée Sur la façade s'élevaient deux tours, surmontées chacune d'une flèche, qu'un incendie causé par la foudre ruina en 1607 et qui durent être remplacées par la tour unique qui se dresse aujourd'hui encore au-dessus du portail médian. En 1630, l'église s'accrut en longueur de deux travées; on la flanqua de dix-huit chapelles; le chœur fut reporté derrière le transept, du reste assez étriqué, qu'on venait de construire. Les restaurateurs du XVII[e] siècle, malgré l'audace de leurs entreprises, avaient, de gré ou de force, conservé à l'église son caractère gothique : il appartenait au siècle du *rococo* d'effacer les dernières traces de la « barbarie ». Au-dessus du maître-autel s'élevait un triptyque sculpté du XV[e] siècle, il fut remplacé en 1745 par un tumultueux autel de marbre par Sterber, surmonté d'une statue assise de saint Joseph, par J. Greif; seuls, les volets du vieux triptyque, représentant des scènes de la vie de saint Pierre, ont trouvé un obscur refuge dans le chœur et le transept. Avec les deux petites portes ogivales des tours, sous la tribune de l'orgue, l'église Saint-Pierre ne conserve plus guère, comme souvenir de l'âge gothique, — outre quelques pierres ou plaques tombales, celles notamment d'Ulrich Aresinger (1482) et de Balthasar Bötschner (1505), — qu'un retable de bois sculpté, conservé dans une

Église Saint-Pierre. Le retable Schrenk.

chapelle du bas côté de gauche, et connu sous le nom de *Schrenkaltar*, en souvenir de Bartholomée et Laurent Schrenk, qui l'offrirent à la paroisse vers 1407. La partie inférieure montre le Christ en croix, avec Marie, saint Pierre et saint Martin offrant son manteau à un pauvre. Le relief supérieur, plus chargé, figure la procession des bienheureux devant Jérusalem dont saint Pierre va ouvrir les portes : au milieu, des tombeaux s'ouvrent sous l'effort des ressuscités, que dominent les douze apôtres, assis sur deux rangs. Un fronton pointu, très orné de rosaces et terminé par une croix, couronne l'ensemble: dans le tympan siège le Christ ; à ses côtés sont agenouillés Marie et Jean ; derrière chacun d'eux, un ange sonne la trompette sacrée. Composition plus naïve que belle, mais dont l'authenticité — malgré la réfection de la peinture — nous touche, au milieu d'une église aussi frelatée.

Église du Saint Esprit.

Comme Saint-Pierre, dont la tour voisine avec la sienne dans le ciel de Munich, l'église du Saint-Esprit date du XIII^e^ siècle, fut reconstruite après l'incendie de 1327, déguisée en *rococo* par les frères Asam, de 1724 à 1730, et réparée une fois de plus, de 1886 à 1889. Bien fin qui, dans ces chapiteaux frisés, dans ces voûtes ondulées, encadrant des fresques d'ailleurs fort dégradées aujourd'hui, devinerait le squelette d'une église gothique.

Par bonheur, pour témoigner sincèrement de cette époque, Munich a conservé — et mieux respecté — son église Notre-Dame, cette *Frauenkirche* dont les deux minces tours rouges, surmontées d'un heaume de cuivre vert, vous saluent de loin à l'arrivée, ne cessent de veiller sur vous pendant le séjour et vous suivent longtemps au départ.

Dès l'an 1200, une petite église consacrée à Notre-Dame s'élevait, à Munich, dans le quartier de la Croix ; d'abord simple succursale de Saint-Pierre, elle prit, en 1271, le rang d'église paroissiale, pour répondre à un accroissement de population « qui ne permettait plus que la ville pût être

sans danger pour le salut des âmes ». soumise à l'autorité d'un seul pasteur. Les fondations de cette église, retrouvées en 1849, laissent supposer qu'elle

Église du Saint-Esprit. Vue intérieure.

était de style roman, longue d'environ vingt-quatre mètres, large de neuf et pourvue de deux tours, sur l'emplacement actuel de la Liebfrauenstrasse : rien d'étonnant à ce qu'un sanctuaire de proportions aussi restreintes n'ait pas tardé à devenir insuffisant. Une souscription s'ouvrit

donc, en 1443, pour la construction d'une église monumentale, aux abords de la première. La ville de Munich offrit le bois de ses forêts, les briques de ses ateliers, et choisit pour architecte maître Jörg Ganghofer, de Polling ou de Halspach, qu'elle envoya d'abord en mission à Ausbourg et Ulm, pour y étudier les cathédrales et s'instruire auprès de leurs auteurs. Le duc Sigismond, venant d'abdiquer en faveur de son frère Albert IV, posa en 1468 la première pierre de la nouvelle église qui, dès 1473, s'élevait

Eglise Notre-Dame (*Frauenkirche*), côté nord.

à la hauteur, déjà considérable, du toit. La construction de la voûte paraît avoir causé quelques perplexités; on appela en consultation divers architectes, Mattheis, d'Eichstatt, Mauritius Ensinger, d'Ulm, Conrad Roritzer, de Ratisbonne, Friedrich, d'Ingolstadt, Michaël, de Pfarrkirchen... Trois ans encore, et la voûte s'achevait. Le toit, commencé en 1477, fut terminé l'année suivante et put recevoir, au-dessus du chœur, une belle girouette figurant une demi-lune avec des étoiles. En 1488, lorsque mourut Ganghofer, l'église de Notre-Dame, la *Frauenkirche* se dressait telle, ou peu s'en faut, que nous la voyons maintenant : seules, ses deux tours n'avaient pas encore reçu comme couronnement les deux coupoles - on pourrait dire les deux bonnets — de cuivre, si caractéristiques, dont

elles s'ornent aujourd'hui. Elles furent posées au début du XVI[e] siècle : absentes dans une gravure sur bois de la *Weltchronik* d'Hartmann Schedel, de 1493, nous les trouvons en 1530 sur la vue de Munich, par Cranach, conservée au château de Schleissheim.

En 1492, voulant reconnaître la dévotion du duc Albert, le pape Innocent VIII conférait à la nouvelle église la dignité d'église collégiale et

Tours de la *Frauenkirche*.

cathédrale, supprimait le chapitre d'Illmünster, et en donnait les biens à la *Frauenkirche* de Munich ; l'année suivante, Alexandre VI l'enrichissait de même, sur les dépouilles du chapitre de Schliersee ; ce double enrichissement eut pour premier effet la construction des sacristies que nous voyons flanquer le chœur de l'église, du côté gauche. Consacrée en 1494, la nouvelle cathédrale vit sa fortune prospérer rapidement. Elle reçut en 1580 les reliques de saint Benno, et devint dès lors un but de pèlerinage. La dévotion à saint Benno se traduisit bientôt par un monument. Guillaume V ordonna et Maximilien I[er] acheva à l'entrée du chœur, malgré

les protestations du chapitre, un « arc de triomphe » en l'honneur du saint. Ce jubé, qui assombrissait la grande nef, a disparu en 1857 dans la restauration générale de l'église. Mais le maître-autel gothique par Gabriel Angler, contemporain de l'église elle-même, fut aussi remplacé en 1613 par

La *Frauenkirche*. Nef principale.

un autel énorme et somptueux, haut de vingt-sept mètres, large de neuf, que Peter Candid décora de deux tableaux, une *Assomption de la Vierge*, entourée de pilastres corinthiens tout dorés, et une *Annonciation* placée entre les deux piédestaux. Au cours des âges, la *Frauenkirche* recevait pour décorer ses murs extérieurs, ou ses piliers, des plaques funéraires : on y voyait l'évêque Tulpeck, mort en 1470, mitré, crosse en main, ou le musicien Baumann, mort en 1473, jouant d'un orgue portatif dont les

doux sons appellent le sourire sur sa bonne grosse face; c'était aussi la pierre tombale de l'empereur Louis le Bavarois, et en 1502, celle du doyen Balthasar Hundertpfund. Les stalles du chœur avaient été décorées, en 1502, par Erasmus Grasser, de figures d'apôtres et de saints, nobles et touchantes. A ces monuments, le XVII[e] siècle en ajouta un qui les dépasse fort en importance, le plus célèbre que l'on rencontre dans la *Frauenkirche* et dans tout Munich, le mausolée consacré par l'électeur Maximilien à la mémoire de son ancêtre, l'empereur Louis I[er] de Bavière. Placé d'abord entre le jubé et le chœur, ce mausolée a été ensuite reporté à l'entrée de l'église, dans l'axe de la grande nef, sous la tribune de l'orgue, où il reçoit l'éclairage le plus défectueux. Peter Candid l'a dessiné, Krumper et Frey l'ont exécuté. Il se compose d'un catafalque, surmonté de la couronne impériale, reposant sur la pierre tombale, où, en 1438, « Hans le tailleur de pierres » avait figuré avec l'Empereur les ducs Ernest et Albert III. Au nord et au sud du tombeau se dressent en bronze, graves et dignes, les statues de Guillaume IV

Frauenkirche. Triptyque (vers 1450).

Frauenkirche. Plaque tombale du musicien Baumann.

et d'Albert V. Aux quatre coins les chevaliers, un genou à terre, revêtus de riches et lourdes armures, tiennent les hampes de leurs fanions, dans une attitude à la fois de garde et de prière. L'ensemble est pesant, et le détail sans grand relief. Le monument, cependant, ne manque pas d'une sombre grandeur, surtout les quatre chevaliers surtout, avec la discipline de

Frauenkirche. Détails des stalles du chœur.

leur symétrie, offrent un mélange de rudesse et de recueillement dont le caractère ne peut manquer de frapper.

La *Frauenkirche* se crut menacée, en 1632, par l'irruption des protestants à Munich, après les victoires de Gustave-Adolphe. On éloigna en hâte les reliques de saint Benno, qu'on y ramena en 1634 pour conjurer la peste. Un tableau, à l'extérieur de l'église, côté nord, contre la fontaine de Saint-Benno, est encore là pour nous rappeler cet événement. L'église atteignit ainsi cette terrible époque du *rococo* qui a donné de jolies choses à Munich, et en a gâté de belles. De 1772 à 1776 une réparation inquiétante fut entreprise, que les énormes proportions de l'édifice réduisirent

à un nettoyage général et à l'addition de boiseries dont Ignaz Günther avait pris le modèle à Notre-Dame de Paris. Une restauration des vitraux eut pour principal effet d'en détruire une partie : le reste fut rapporté, sans grand souci d'ordre, dans la partie inférieure de chaque verrière. Les chapelles reçurent des tombeaux de marbre et ornements divers, tant de sculpture que de peinture, et la vieille chaire fut remplacée par une chaire toute resplendissante de blanc et d'or, due au ciseau d'Anton Boos.

Le pape Pie VI, visitant Munich le 29 avril 1782, supprima encore

Frauenkirche. Mausolée de l'empereur Louis.

l'année suivante, au profit de la *Frauenkirche*, un nouveau collège, celui d'Indersdorf; le clergé de la chapelle royale fut réuni à celui de l'église métropolitaine qui, à son titre de collégiale, joignit celui d'église de la Cour. Sécularisée en 1803, elle retomba au rang de simple paroisse, pour redevenir en 1817, lors du concordat signé entre le Saint-Siège et la Bavière, cathédrale de l'archevêché de Munich-Freising. Dès 1844, une nouvelle restauration de l'église commença par l'érection d'un autel en style germanique, dans la chapelle de la Croix, derrière le chœur. En 1852, quelques fragments de fresques, appartenant à l'origine même de l'église, étant apparus dans diverses chapelles, on résolut de rendre à la *Frauenkirche* sa primitive « unité de style ». Ce soin fut confié à un architecte éprouvé, Mathias Berger, constructeur de l'église d'Haidhausen. On abattit le jubé de Saint-Benno ; on éloigna du chœur le tombeau de

Frauenkirche. Mausolée de l'empereur Louis (figure d'angle).

Louis Ier, qui prit en 1891 sa place actuelle sous la tribune des orgues ; enfin, chose plus regrettable, on peignit la voûte entière d'un bleu d'azur, semé d'étoiles, dont l'effet désastreux se trouve à peine corrigé par la hauteur de la voûte. Grand amateur de style gothique, le roi Maximilien II exerça ses libéralités selon ses goûts : il offrit une chaire monumentale, surmontée d'un haut baldaquin et qui, malgré la richesse de ses sculptures, a toute la maigreur du gothique moderne. D'opulentes familles imitèrent son exemple, et décorèrent d'autels neufs les chapelles latérales. Louis II enfin orna les piliers de la grande nef des statues des douze apôtres, surmontées de baldaquins.

On le voit, le zèle des siècles n'a pas négligé la *Frauenkirche ;* il l'a cependant presque épargnée. La majesté de ses proportions la défendait : une si puissante forteresse résiste aux assauts les plus furieux du temps ou des hommes. Si malheureuses que puissent être certaines restaurations de détail, elles n'ont su compromettre l'aspect et l'homogénéité de l'ensemble, ni à l'extérieur, ni à l'intérieur.

Frauenkirche. Sainte Catherine et les prétendants.

L'aspect extérieur de la *Frauenkirche* est austère, sombre, farouche : longue de 101 mètres, large de 38, haute de 58, toute d'une pièce, sans transept, sans contreforts, presque sans ornements, percée de fenêtres longues et minces, à peine plus larges que des meurtrières, la

Frauenkirche est un bloc énorme de briques noircies, surmonté d'un toit de briques brunes, toit uni, toit de grange, qui entr'ouvre, pour veiller sur la place endormie à ses pieds, les longues paupières de ses lucarnes rampantes. A ses flancs, la piété des siècles a accroché des plaques mortuaires, quelques-unes ornées de bénitiers, pareilles aux coquillages qui s'attachent à la coque d'un navire. De chaque côté du portail principal s'élève une tour : elles s'élèvent ou plutôt elles jaillissent, carrées et nues jusqu'à la hauteur du toit, octogonales ensuite jusqu'à la calotte de

Frauenkirche.
Statue de saint Rasso.

Frauenkirche.
Statue de saint Christophe.

cuivre verdi qui les termine à une hauteur de 99 mètres. Combien de fois a-t-on déprécié ces tours, pauvres, maigres et sèches ! S'il faut chercher dans toute cathédrale un symbole de foi, celle de Munich évoque les minces Vierges de certains primitifs, au corps trop effilé sous un habit collant, au visage étroit et osseux, dont les mains trop pointues se dressent au bout de bras trop longs, dans un élan de ferveur qui les étire vers le ciel. Oui, il y a, dans la *Frauenkirche* de Munich, dans l'absolue simplicité de sa forme, dans l'élan tout nu de ses hautes tours, le témoignage

énorme de cette foi élémentaire qui, d'une pensée ou d'un geste, va tout droit de la terre au ciel.

La même ferveur ascétique parle par les piliers et les voûtes, bien que la main des restaurateurs ait ici laissé des traces plus sensibles. Mais, malgré le ciel bleu et les étoiles de la voûte, malgré ses nervures peintes en brun et or, malgré les trop modernes apôtres qui fleurissent le long des piliers, malgré l'indigence des vitraux, dont toute la partie supérieure est de verre commun, malgré le badigeon des murs, la minceur des piliers et l'élan des trois nefs égales répondent bien à l'impression du dehors.

Frauenkirche. Plaque tombale de l'empereur Louis le Bavarois.

Le quartier même qui entoure la *Frauenkirche*, quoique moins ancien, et sans prétendre au style gothique, s'harmonise bien avec elle. Place et ruelles épousent son énorme contour ; il y a de sombres échappées, des passages couverts, du silence et de l'humilité. Au débouché de chaque ruelle s'offre un profil nouveau de la cathédrale dont les tours régnaient sans partage sur la ville entière, jusqu'à ce que la tour blanche et surchargée du nouvel Hôtel de Ville vînt, en 1905, leur faire une concurrence regrettable, qui a détruit les plus traditionnels, les plus chers aspects de Munich.

Il faut mentionner encore deux petites églises, l'une et l'autre de briques, édifiées peu après la *Frauenkirche*. C'est l'église de la Croix, construite vers 1480-1485, désaffectée de 1796 à 1814 pour devenir un magasin de fourrage, restaurée ensuite pour être rendue au culte, et dont le portail, très simple, s'orne de chaque côté d'une plaque funéraire.

L'église du Sauveur date de 1494. Elle aussi a servi de dépôt de salpêtre en 1807-1829 ; puis le roi Louis I^er^ la restaura et la consacra au culte grec, lorsque son fils Othon devint roi des Hellènes. Rarement accessible

au public, elle renferme encore quelques traces de peinture murale, et des vitraux intéressants. La flèche qui termine sa tour se présente parfois assez bien dans la verdure, lorsque l'on traverse ou contourne l'ancien jardin des Théatins.

Frauenkirche. Plaque tombale de l'évêque Tulpeck.

L'Herzog-Maxburg.

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE

Tardive à Munich : passage du gothique à l'Italianisme. Influences religieuses ; la Contre-Réformation, les Jésuites. L'Eglise et le Collège Saint-Michel ; l'Herzog-Maxburg ; reconstruction et agrandissements de la Résidence.

Depuis le moyen âge jusqu'aux dernières années du XVIII[e] siècle, la configuration extérieure de Munich variera peu ; pendant près de cinq cents ans la seconde enceinte, celle de 1301-1320, limitera l'extension de la ville. Pour loger une population chaque jour plus dense, ce seront toujours les mêmes rues tortueuses, les mêmes carrefours étroits, les mêmes maisons pressées l'une contre l'autre. Trois âges successifs, Renaissance, « baroque » et « rococo » enrichiront la ville de monuments isolés, sans que sa figure soit essentiellement modifiée.

Non pas sa figure, mais bien son caractère. Place de guerre et de négoce, l'une protégeant l'autre, tel est, nous l'avons vu, le Munich du moyen âge. Ni ses princes ne sont encore des Mécènes, ni ses bourgeois des amateurs : la nudité de la *Frauenkirche*, la simplicité du Rathaus, ce que nous pouvons imaginer de l'ancienne Résidence, la rareté même des monuments privés de cette époque en sont un irrécusable témoignage. Dans

cette ville encore si fruste, la Renaissance va importer le goût de la belle architecture, des riches décorations, des tableaux, des statues. Importation, disons-nous, car tout, modèles et artistes, viendra d'abord d'Italie et plus tard de France. D'Italie, d'abord. En Allemagne, Munich est une ville méridionale : soixante lieues à peine la séparent de la plaine lombardo-vénitienne où penche l'autre versant des montagnes qui, encore que lointaines, bornent son horizon. Pour tout Allemand du nord-ouest qui réalise son rêve d'aller se réchauffer aux rayons du soleil welche, Munich est la première étape, et donne un avant-goût des délices promises. Si la rigueur de ses hivers est bien de la Germanie, l'ardeur de ses étés torrides est italienne déjà. Aussi, lorsque la politique des ducs de Bavière chercha son point d'appui à Rome, Munich adoptera-t-il avec une facilité particulière les modes de l'architecture romaine. L'acclimatation, à vrai dire, restera imparfaite ; malgré tout, à Munich, les églises ou palais italiens grelottent : leur teint, qui là-bas se hâle, ici se crevasse. Lorsque Gœthe partit, par la route de Brenner, pour son immortel voyage en Italie, il traversa Munich, le 6 septembre 1786 : il y rencontra, dans la rue, une femme qui vendait des figues. Étant les premières, elles lui parurent d'abord excellentes ; il remarqua cependant que « pour le quarante-huitième degré » les fruits ne valaient pas grand'chose. Les monuments italiens de Munich rappellent d'une manière invincible les figues dont Gœthe fut à la fois charmé et déçu.....

La Renaissance a été plus tardive à Munich qu'ailleurs. Jusqu'au milieu du XVI^e^ siècle, c'est encore une ville gothique. Le duc Guillaume IV, afin d'abriter son pays contre l'esprit de la Réforme, le défendait sévèrement contre l'humanisme qui, en d'autres lieux, avait modifié le goût plus qu'il ne menaçait la foi. Ce prince avait même appelé en Bavière, dès 1542, quelques jésuites qui ont contribué à y maintenir le catholicisme, et dont nous verrons la puissance s'affirmer à Munich un demi-siècle plus tard, par la construction du collège et de l'église Saint-Michel. Dans l'histoire de Munich on peut dater la Renaissance de l'année 1550, où Albert V succéda à son père Guillaume IV.

Esprit personnel et orné, Albert V avait accompli en 1546, après son mariage avec Anna, fille de l'empereur Ferdinand I^er^, un voyage en Italie d'où il avait rapporté le goût des belles choses et l'ambition de les favoriser. Plus d'un monument subsiste encore à Munich, qui émane de lui, et presque toutes les collections dont Munich est si justement fier, lui doivent leur origine. Le catalogue de ses trésors, dressé par Fickler en 1598, ne comprend pas moins de 3 407 numéros, tableaux, dessins, gra-

vures sur cuivre et sur bois, monnaies, ivoires, armes, verres. S'il agrandit sa résidence, ce fut précisément pour y loger ses collections et la bibliothèque — premier germe de la Bibliothèque royale actuelle — qu'il avait fondée en achetant des collections de manuscrits. La longue galerie voûtée de l'*Antiquarium*, avec ses pilastres, ses niches, ses voûtes, ses

Résidence. Cabinet d'antiquités.

arcades décorées, nous montre à Munich le premier effort, en somme assez heureux, pour adapter le cadre d'un musée aux richesses qu'il doit renfermer : il témoigne ainsi de ce raffinement divers qui constitue, à l'époque de la Renaissance, l'humanisme véritable. On doit aussi à Albert V la décoration du château de Dachau, dont deux plafonds ont pris place aujourd'hui au Musée National de Munich. Une autre de ses constructions, à l'intérieur de la Résidence, la salle Saint-Georges avec la chapelle consacrée au même saint, a disparu dans le funeste incendie de 1750 ; l'image nous en est

seule conservée par les miniatures de Hans Müelich qui ornent les *Psaumes de la Pénitence* d'Orlande de Lassus à la Bibliothèque royale de Munich. Un pavillon de plaisance, construit à la place où s'élève aujourd'hui la caserne Max-Joseph, a disparu aussi au profit de ce nouvel édifice. Mais il semble qu'on doive à Albert V la plantation du jardin de la Cour, et son

La Cour de la Monnaie.

règne a vu s'élever un des monuments les plus pittoresques de Munich, un de ceux qu'ont le moins défigurés les restaurations, un de ceux que les touristes connaissent le moins, la *Cour des Tournois*, enclavée depuis 1809 dans les bâtiments de la Monnaie royale, et désignée maintenant sous le nom de *Cour de la Monnaie* (Münzhof). Cette cour forme un faux rectangle, dont un des grands côtés serait quelque peu oblique ; son rez-de-chaussée et les deux étages qui le surmontent se divisent en arcades, neuf dans le sens de la longueur, trois dans la largeur. Les épaisses colonnes du rez-de-chaussée, élevées sur une base ronde, portent sur un

puissant chapiteau ionique les arcades en plein cintre au-dessus desquelles court la balustrade pleine du premier étage. Plus trapues sont les colonnes corinthiennes, et plus basses les arcades de ce premier étage, que surmonte une balustrade à jour, d'où partent des colonnes plus minces, dénuées d'ornements, et soutenant des arcades plus élancées. L'ensemble présente

Résidence. Cour de la Fontaine.

une harmonie un peu pesante, mais robuste et franche malgré la déviation du plan. La diversité des colonnes, des arcades, des balustrades varie avec beaucoup de bonheur la symétrie des étages. Tel est bien le décor où nous nous plaisons à imaginer des chevaliers, revêtus de lourdes armures, caracolant sur des chevaux caparaçonnés et bardés.

Mais, la modicité de ses moyens ne permettant pas au duc d'être un grand bâtisseur, il favorisa surtout les arts plastiques, la peinture, la gravure et les arts mineurs. De son règne date le plan, exécuté ou achevé plus tard, pour ce monument de l'empereur Louis que nous avons trouvé dans

la *Frauenkirche ;* il a aussi projeté l'une des plus célèbres fontaines de Munich, « la fontaine des Wittelsbach » dans le Brunnenhof de la Résidence, et qui a été sous Maximilien Ier enrichie de diverses additions. Dans son état actuel, cette œuvre composite et disparate, mais ingénieuse, offre une statue en pied d'Otto de Wittelsbach, dressée au milieu d'un bassin. Sur les bords de ce bassin quatre statues couchées figurent les fleuves bavarois, l'Inn, le Lech, l'Isar et le Danube, tandis que, debout, se dressent les images de Neptune, Vulcain, Junon et Cérès, sans compter de jeunes tri-

Résidence. La fontaine des Wittelsbach (Cour de la Fontaine).

tons, en lutte avec des monstres marins. Pour des raisons de perspective, ou pour toute autre raison, la figure d'Otto dépasse sensiblement en proportion celles des êtres allégoriques ou des dieux qui lui font cortège, et cela nous gêne un peu de voir Neptune réduit à l'état de chétif comparse d'un roitelet. Mais l'ensemble a de la grâce, de la variété, et apporte dans la cour silencieuse une aimable animation.

Albert V occupa, notamment pour décorer la grande salle de la *Neuveste* — aujourd'hui détruite — un certain nombre de peintres : les renseignements et reproductions qui nous sont parvenus ne nous permettent pas de nous faire une idée très précise de leur talent. Mais nous pouvons juger en connaissance de cause les travaux que graveurs et miniaturistes

accomplirent sur l'ordre de ce prince. Sous ses auspices fut publiée en 1554 l'édition latine abrégée de l'histoire de Bavière, que le moine Joannes Aventinus avait écrite, de 1517 à 1521, pour les ducs Wilhelm et Ludwig, et l'ouvrage fut orné de gravures sur bois par Hans Sebald Lautensack ; il faut citer aussi la carte de Bavière, de Philippe Appian, avec les armes de trente-quatre villes de Bavière, puis en 1568 la description par Hans Wagner des fêtes célébrées pour le mariage du duc héritier Guillaume avec Renée de Lorraine, monument comparable à la Pompe funèbre de Charles III, qu'on admire à Nancy. Enfin la Bibliothèque royale de Munich doit à Albert V un des trésors les plus rares qui ornent sa grande salle publique d'exposition, la décoration en miniatures des *Motets* de Cyprien de Rore, et des *Psaumes de la Pénitence* d'Orlande de Lassus. En commandant à Hans Müelich cette œuvre capitale, Albert V témoignait de son goût également vif pour la musique — on sait qu'il entretenait une chapelle importante sous la direction de Lassus — et pour les arts de la couleur. Hans Müelich (1513-1573) était un de ces artistes bien doués — tel que, plus tard, Peter Candid — aptes à rendre tous les services, exercés dans toutes les branches de l'art, pour n'être supérieurs dans aucune. De 1540 à 1545 il avait peint des portraits (la Pinacothèque de Munich en conserve deux qui sont corrects et solides). Vers 1545 il s'adonna à la miniature, puis dessina des bijoux. Depuis 1557 il illustra des livres (il termina en 1559 le premier tome des *Motets*) et son dernier ouvrage fut, en 1572, le maître-autel de Notre-Dame d'Ingolstadt. Dans les *Motets* de de Rore et dans le premier volume des *Psaumes*, Müelich avait su maintenir un équilibre harmonieux entre les décorations et les figures. Mais le second volume des *Psaumes* semble nous dire que l'âge de la miniature est décidément passé : l'artiste s'affranchit ou s'abandonne ; le peintre l'emporte sur le miniaturiste ; il compose des tableaux indépendants et — peut-être sous l'influence d'Altdorfer — des batailles compliquées. L'esprit de virtuosité brillante qui caractérise la Renaissance, a vaincu la pieuse patience de l'âge gothique.

Avec Guillaume V (1576-1597), successeur d'Albert V, cette Renaissance allait prendre à Munich un nouveau caractère dont la marque est encore imprimée en traits puissants dans la physionomie de la ville. Très dévoué à l'Eglise catholique, Albert V avait pourtant manifesté à son égard quelques velléités d'indépendance, vite réprimées : par exemple, estimant, à tort ou à raison, qu'on pouvait combattre la Réforme avec plus d'efficacité par quelques concessions que par une résistance intransigeante, il avait proposé au Concile de Trente le mariage des prêtres. Il s'était d'ailleurs incliné, en fils soumis, devant le refus de Rome dont il ne son-

geait pas à méconnaître l'autorité. Guillaume V, poussant plus loin cette soumission, mérita le surnom de Guillaume le Pieux, et grâce à lui Munich put être appelé, du point de vue religieux d'abord et ensuite du point

Église Saint-Michel (façade) et profil de l'ancienne église des Augustins.

de vue artistique, la Rome de l'Allemagne. Guillaume eut pour premier soin de mettre un terme aux dépenses que son prédécesseur consacrait aux arts profanes. Disciple fervent des Jésuites, il employa tout son zèle et toutes ses ressources à leur construire, à Munich, un collège et une église ; puis, après un incendie de la Résidence en 1580, il se bâtit, dans le voisinage des Pères, un palais qui communiquait avec leur domaine. Ce sont

l'église Saint-Michel avec les bâtiments qui abritent aujourd'hui l'Académie des Sciences, et le palais connu sous le nom d'*Herzog-Maxburg* ou *Maxburg*, occupé aujourd'hui par le Mont-de-Piété et l'administration de la dette publique.

Le dessein de construire un collège et une église pour les Jésuites remonte d'ailleurs au règne d'Albert V. Dès 1559 quatre pères de l'illustre compagnie, appartenant au collège d'Ingolstadt, s'étaient établis à Munich dans une dépendance du couvent des Augustins. L'année suivante, ils inauguraient une école; celle-ci ayant prospéré, Albert V acheta, pour en construire une plus vaste, un terrain au coin de Neuhausergasse et de Röhresbeckergasse. Guillaume V, à peine sur le trône, essaya de déposséder purement et simplement au profit des Jésuites les Augustins. Devant la résistance de ces derniers, soutenus par le pape, on revint au projet d'une construction nouvelle; les assemblées du pays, comme la ville elle-même, refusant leur contribution pécuniaire, Guillaume V, à peine aidé par quelques couvents, en assuma les frais. Le 15 juin 1582 on entama, pour faire place nette au nouvel édifice, la démolition d'une vieille chapelle consacrée à saint Nicolas et élevée dès le XIII^e^ siècle par les moines de Schäftlarn. Les fondations furent aussitôt entreprises, la première pierre de l'église posée le 18 avril 1583, celle du collège le 10 janvier 1585. Les travaux avancèrent d'abord sans encombre et avec rapidité : la voûte, commencée le 2 mai 1587, s'achevait en 1589. Fixée d'abord au 21 octobre 1589, l'inauguration, retardée une première fois jusqu'à l'été de 1590, fut encore ajournée. En effet la tour qui s'élevait alors au-dessus du transept actuel ne tarda pas à menacer ruine. Une commission, nommée le 2 mai 1590 pour prendre les mesures nécessaires, ne sut que se réunir, cinq jours plus tard : elle recueillit l'avis d'un architecte français, de passage à Munich, et qui présagea la ruine prochaine de la tour. Le recteur des Jésuites écarta son témoignage, *weil er nit katholisch*, « parce qu'il n'était point catholique ». Trois jours plus tard, la tour s'écroulait néanmoins. Elle devait être reconstruite postérieurement, derrière l'église, un peu à l'écart, et s'élève aujourd'hui au coin de l'Ettstrasse et de l'Herzog-Maxburgstrasse. Cet accident amena un arrêt dans les travaux; il fallut clore la nef par une cloison provisoire pour l'inauguration de l'église (29 septembre 1590) dont la consécration solennelle eut lieu sept ans plus tard, le 6 juillet 1597. Le 15 octobre de la même année, Guillaume V, voyant achevée avec l'église des Jésuites l'œuvre de son règne, abdiquait en faveur de son fils Maximilien, régent depuis 1593, et auquel il transmit ses pouvoirs le 4 février 1598. Il se retira dans ce collège des

Jésuites dont la construction avait fait la grande, presque la seule affaire de sa vie ; il y vécut encore vingt-huit ans et à sa mort (7 février 1626) fut enterré dans l'église Saint-Michel avec sa femme Renée de Lorraine, morte dès 1602.

Collège et église forment un ensemble imposant dont la façade occupe une grande partie de la Neuhauserstrasse, une des voies les plus animées de Munich, celle qui, en passant sous le Karlstor, rejoint la gare à l'Hôtel

Église Saint-Michel. Vue intérieure.

de Ville. Salie par l'âge, la façade de l'ancien collège est fort sobre : le rez-de-chaussée s'orne à peine de bossages ; un fronton triangulaire surbaissé décore les fenêtres du premier étage ; une simple corniche surmonte celles du second et c'est à peine si les lucarnes de l'étage supérieur présentent des frontons coupés qui montrent un peu de recherche.

La façade de l'église elle-même, est, sinon éloquente, du moins très parlante. Attenante au couvent, elle est, pour ainsi parler, le « pignon sur rue » d'une puissante congrégation ; elle en dit à la fois l'importance et l'austérité, célébrant par surcroît les vertus religieuses des Wittelsbach ; triple enseignement pour le peuple qui passe à ses pieds. Cette

façade se divise en trois étages de hauteur décroissante, surmontés, dans toute la largeur, d'un fronton historié. Au rez-de-chaussée s'ouvrent deux portails encadrés de pilastres, et que surmontent deux frontons brisés, pour ménager la place de deux fenêtres. Entre les deux portails, une niche abrite la statue de saint Michel terrassant le Dragon, œuvre robuste et vive qui fut modelée par Hubert Gerhardt d'après un dessin de Christophe Schwarz. Huit autres pilastres, s'élevant jusqu'à la première corniche, et dont quatre seulement se continuent au premier étage, ornent ce rez-de-chaussée. Le premier étage est percé de trois hautes fenêtres en plein cintre; une énorme lucarne ronde troue malheureusement, depuis 1697, le milieu du second étage. Mais le principal ornement de la façade entière sont les statues, libres ou nichées, qui en font un véritable *Columbarium*. Nous avons déjà remarqué, au rez-de-chaussée, le groupe de saint Michel et du Dragon; sur la même ligne verticale, mais à la pointe extrême du fronton s'élève la statue du Christ. Et, entre eux, c'est toute une hiérarchie de princes bavarois ou allemands: au-dessous du Christ, Otto, duc de Bavière, et à la base du fronton, libres sur leurs piédestaux, Theodowald et Theodo; au second étage, de gauche à droite, les ducs de Bavière Tassilo et Otto, Charlemagne, Christophe, roi de Danemark, Albert IV le Sage et l'empereur Rodolphe le Palatin. Au-dessous d'eux les empereurs Maximilien I^er^ et Louis IV le Bavarois, les ducs Albert V et Guillaume V — ce dernier appuyé sur le modèle de l'église Saint-Michel, sa fondation — les empereurs Charles-Quint et Ferdinand. On n'est du reste pas très fixé sur l'identité de toutes ces statues : la dénomination de quelques-unes a varié ; leur mérite, à en juger par celles des étages inférieurs, les autres étant trop haut perchées pour être appréciées, leur mérite est modeste et elles étaient parvenues à un état de délabrement d'où l'on peut espérer que les aura fait sortir la grande « restauration » de 1907. Grâce à ce peuple de princes, la façade de Saint-Michel s'anime d'une vie instructive : elle a voulu proclamer en son temps l'alliance de la Maison de Bavière avec l'Église en général et le Gésu en particulier. Elle s'orne aussi — *homo homini lupus, monacus monaco lupissimus* — de la décrépitude où sont, en face d'elle, tombés le collège et l'église de ces pauvres Augustins que les Jésuites avaient d'abord voulu déposséder, et qu'ils ont supplantés. Une rue étroite sépare la massive et riche église de Saint-Michel et celle des Augustins; elles se profilent, perpendiculairement l'une à l'autre, sur le même alignement. Mais l'église des Augustins est aujourd'hui une halle d'emballage : elle s'encombre de caisses, de planches, de paille. Les murs se crevassent, s'ef-

fritent, se couvrent d'affiches criardes ; son toit édenté semble près de crouler, et les cours de l'ancien couvent aboutissent à des passages secrets et puants. Voisinage symbolique qui perpétue le souvenir de la rivalité où les Jésuites triomphèrent des Augustins, comme l'affirme la large, la royale façade de Saint-Michel.

Église Saint-Michel. Stalles du Chœur.

L'église elle-même est, avec la vieille église de Notre-Dame et la jeune église de Sainte-Anne, chef-d'œuvre de M. Gabriel von Seidl, la plus remarquable de Munich. Deux architectes ont coopéré à sa construction, sans qu'il soit aisé de déterminer avec exactitude quelle part revient à chacun d'eux ; ce sont Wendel Dietrich et Friedrich Sustris. Dietrich, né en 1535, avait déjà travaillé pour plusieurs souverains, Philippe II d'Espagne, l'empereur Rodolphe II, avant d'entrer vers 1575 au service du duc Guillaume. Sustris, né en 1526 à Amsterdam, avait vécu depuis 1560 en Italie, travaillant à Florence avec Vasari, à Venise, à Padoue,

avant d'être appelé en 1576 à la cour de Bavière. Rien d'étonnant à ce que l'on découvre dans une église destinée aux Jésuites et édifiée par deux architectes dont l'un était de culture italienne, des analogies avec certaines églises de la Péninsule, Saint-André de Mantoue et le *Gesu* de Rome. Le plan est d'une noble simplicité : l'église consiste en une large nef avec trois couples de chapelles latérales surmontées de tribunes, et un transept fort court, dont la longueur ne dépasse pas la profondeur des chapelles, afin d'éviter toute saillie en dehors de l'alignement, sur la rue. Le chœur lui-même se divise en deux parties et se termine par une abside pentagonale. La véritable beauté de Saint-Michel est dans l'ampleur de sa voûte qui s'élève et se développe large, puissante, avec une confiante et triomphale hardiesse. Des fenêtres de droite, la lumière se précipite, emplit et inonde la vaste nef, avivée et multipliée par la décoration blanche des murs. On peut préférer sans doute la ferveur plus austère et recueillie de la *Frauenkirche :* Saint-Michel, assurément, exprime une foi moins naïve et une religion peut-être plus temporelle. Mais l'arc de sa voûte dit : *certitude*, et le jour de ses vitres : *clarté*, avec une éloquence bien faite pour frapper le XVI^e^ siècle, et à laquelle nous ne pouvons nous-mêmes rester insensibles. Un coup d'œil suffit presque à embrasser l'énorme église : tout y semble espace et lumière ; il ne paraît plus qu'on ait à y explorer de ces coins d'ombre que ménagent ailleurs un arceau ou un pilier, et que la floraison d'un vitrail veloute de lueurs sourdes. L'ensemble ici supplée au détail ou l'écrase. Non pas que la décoration manque d'intérêt ni d'harmonie : les encadrements et rosettes de la voûte, par Wendel Dietrich, s'enrichissent, à la croisée du transept, d'anges et d'angelots qui décorent aussi le chœur ; le même motif se retrouve dans les excellentes boiseries des stalles. Une restauration de l'église, en 1697, a un peu altéré l'homogénéité de l'ensemble, surtout par l'adjonction d'une chaire

Église Saint-Michel (façade). Saint Michel terrassant le dragon.

somptueuse. De même, le monument funéraire d'Eugène, duc de Leuchtenberg, par Thorwaldsen, détonne singulièrement par sa prudente affectation de classicisme, dans un édifice d'une aussi orgueilleuse envergure. L'église Saint-Michel, restaurée en 1697, en 1750 — et en 1907 — devint, après la suppression de l'ordre des Jésuites, église de la Cour et de la garnison. Elle passa en 1782 aux Johannites : leur ordre ayant disparu, lui aussi, en 1799, elle redevint église de la Cour. Les destinées du collège offrent des variations plus nombreuses : après le départ des Jésuites, il abrita la direction de la Police et le Conseil électoral ; en 1781, l'ordre de Malte ; en 1783, l'Académie des Sciences et ses collections. Nous y trouverons tour à tour ou ensemble la Bibliothèque de l'État, le Corps des Cadets, les Archives, l'École de peinture et sculpture, l'Académie des Beaux-Arts, l'Université, divers ministères, les archives de la Diète, la Cour d'assises. Cela suffit à faire comprendre que ces murs soient parmi les plus populaires de Munich, ayant abrité tant d'organes de la vie nationale. Les Jésuites, rétablis par Pie VII le 10 août 1814, ne purent, malgré la donation perpétuelle qui leur en avait été faite par Guillaume V, rentrer en possession d'un collège où tant d'hôtes nouveaux trouvaient asile. Des affectations si nombreuses et si diverses ont modifié profondément l'économie intérieure de l'édifice : un puits dans une petite cour et son intime union avec la puissante église de Saint-Michel viennent nous rappeler qu'il n'était point fait à l'origine pour hospitaliser, entre autres, une Académie des Sciences et un Bureau de poste.

L'église Saint-Michel et le collège des Jésuites furent pour Guillaume V la grande pensée du règne, presque la seule. Mais, un incendie ayant détruit en 1580 une partie de la Résidence, il se fit construire un nouveau palais qui, appelé d'abord *Wilhelminische Veste*, a pris ensuite et gardé le nom de *Herzog-Maxburg*, ou *Maxburg*. Reliée au collège des Jésuites par un passage couvert qui subsiste encore — deux autres passages semblables se trouvent entre la Salvatorstrasse et la Theatinerstrasse, et à *l'Alter Hof* — la *Maxburg* étend sa façade sur la place Lenbach et la rue du Mont-de-Piété, avec un pan coupé où se trouve l'entrée principale. Une maigre tour carrée anime seule, sur la rue du Mont-de-Piété, la monotonie de cette façade, sobre sans doute et bien proportionnée, mais à laquelle une vilaine couleur ocre à raies noires donne l'aspect maussade et sec du carton. Comme le collège des Jésuites, la *Maxburg* a eu des destins variés, et abrite aujourd'hui diverses administrations publiques, qui en ont bouleversé la disposition intérieure.

Pour se ménager aussi une retraite à la campagne, Guillaume V avait

acquis, à trois lieues environ au nord de Munich, à Schleissheim, un terrain qu'il pourvut aussitôt d'un petit château et d'abondantes chapelles, et où devait s'élever plus tard, sous Max-Emmanuel, le vaste château actuel avec son aimable pavillon de *Lustheim* et son jardin versaillais.

Malgré la construction de la *Maxburg* et de Schleissheim, Guillaume V ne laissa pas dans un abandon absolu la Résidence qu'il avait quittée depuis 1580. Il l'agrandit, pour sa mère Maria-Anna, d'une aile qui, refaite par la suite, se distingue encore sur la rue de la Résidence, entre les bâtiments de Maximilien Ier et le *Königsbau* du roi Louis Ier. Sous son règne fut également disposée, sur les plans de Sustris, la plus jolie cour de la Résidence, la *Cour de la Grotte*, dont l'achèvement et l'ornementation se poursuivirent sous les auspices de son fils et successeur Maximilien Ier.

Résidence. Cour de la Grotte et statue de Persée.

Résidence. Lit de parade des « appartements du pape ».

CHAPITRE III

LE XVII^e^ ET LE XVIII^e^ SIÈCLE

La Résidence maximilienne : les arts plastiques à Munich; Peter Candid. — L'influence italienne et le style baroque : l'église des Théatins. Importation du style français par Max-Emmanuel ; le *rococo* : architecture religieuse, princière et privée; Effner, Cuvillier, les frères Asam.

Un règne fort long (1597-1651) précédé par une régence de quatre ans (1593-1597) a permis à Maximilien I^er^ de concevoir et d'exécuter, pour l'ornement de son palais et de sa ville, de vastes desseins. En 1580, notre Montaigne, passant par Munich — il ne fit que le traverser les 20 et 21 octobre, — pouvait encore lui consacrer quelques lignes à peine, dans son *Journal de Voyage :* « Grande ville environ come Bourdeaus, principale du duché de Bavières, où ils ont leur maistresse demure sur la rivière d'Yser, *Ister*. A un beau chateau et les plus belles écuieries que j'aye jamais veues en France ny Italie, voutées, à loger deus cens che-

vaus. C'est une ville fort catholicque, peuplée, belle et marchande. » Grâce à Maximilien Ier, Munich allait connaître un âge de haute prospérité artistique, au moment même où la guerre de Trente ans vint compromettre pour si longtemps les destinées de l'art allemand.

L'œuvre qui caractérise le règne de Maximilien Ier c'est, avant tout, la reconstruction de la Résidence. Un incendie, en 1580, l'avait à ce point endommagée que, sur le plan de Munich par Volckmer (1613), elle est encore figurée par un espace vide. Les bâtiments nouveaux occupèrent à peu près le même emplacement que les anciens, mais reçurent une orientation différente : la façade fut reportée de l'est à l'ouest, et c'est celle qui existe encore le long de la rue de la Résidence, entre les deux ailes ajoutées au XIXe siècle par Louis Ier, le *Königsbau* et le *Festsaalbau*. Les plans furent faits dès 1596 ; les travaux commencèrent l'année suivante pour se terminer seulement en 1619, bien que poussés avec une extrême activité : on n'y chômait ni dimanches ni fêtes, et des soldats furent réquisitionnés pour les hâter. La somme de 1.252.401 florins, énorme pour l'époque, dit assez leur importance. Il paraît certain que les plans émanent d'une collaboration où nous retrouvons les noms déjà connus de Wendel Dietrich et de Friedrich Sustris, avec celui du Flamand Peter Candid, dont la carrière à Munich devait être si féconde et si variée. Ce Pieter de Witte (1548-1628), né à Bruges, ayant émigré avec ses parents de Flandre à Florence, y avait italianisé son goût et jusqu'à son nom qui devint *Pietro Candido* avant que la tradition allemande en fît plus tard *Peter Candid*. On le rencontre pour la première fois en 1572 comme aide de Vasari, sans pouvoir préciser la nature de ses travaux ; on sait d'une manière aussi certaine et aussi vague qu'il fut en relations avec le duc François de Toscane et membre de l'Académie florentine. Il quitta l'Italie en 1586 pour entrer au service de Guillaume V à Munich. La variété autant que l'éclat de ses talents lui valaient les appointements élevés de 360 florins, plus 24 florins pour son loyer, alors qu'un Wendel Dietrich n'en touchait que 300 et un Sustris 200. Dès son arrivée, il avait, pour la Résidence, dessiné la cour plantée dite *Cour de la Grotte* et décoré plusieurs chapelles aujourd'hui détruites. Mais le nombre et la diversité de ses œuvres deviennent surtout remarquables sous le règne de Maximilien Ier. Non content de travailler aux plans des nouvelles constructions, il en exécute l'ornementation : ses motifs ont de la grâce, se composent avec élégance; son dessin est souple et sa couleur aimable. Il peuple aussi les églises de tableaux : une Annonciation (1587), une Sainte Ursule (1588), un Martyre de Saint André en collaboration avec Christophe Schwarz, pour Saint-Michel ; une Adoration (1602),

pour la chapelle des Franciscains; plus tard, après la bataille de la Montagne-Blanche, et pour rendre grâce au ciel de sa victoire (8 novembre 1620) Maximilien lui commandera pour le maître-autel de la *Frauenkirche* un immense tableau, une Assomption haute de 90 pieds et dont des frag-

Jardin de la Cour : *Bavaria.*

ments seuls subsistent à l'heure actuelle. Ce peintre abondant, sans être sculpteur lui-même, fournit aux sculpteurs des esquisses dont il surveille à tout le moins la réalisation plastique : en 1604 il décore ainsi à la *Frauenkirche* le jubé de Saint-Benno. On lui doit le groupe élégant de Persée tenant la tête de Méduse, qui orne dans la Résidence le jardinet du *Grottenhof* et rappelle le fameux Cellini de la *Loggia dei Lanzi*, à Florence. Elle fut aussi dessinée par Peter Candid, l'aimable *Bavaria*, exé-

cutée par Krumper, qui surmonte aujourd'hui la rotonde du Jardin de la Cour. Coiffée d'un casque, le corps presque nu à peine drapé par une peau de cerf, cette jolie déesse, dont la main gauche tient un andouiller, pourrait passer pour une Diane, si sa main droite n'avait reçu un peu plus tard la boule surmontée d'une croix, symbole de la dignité électorale qui fut conférée en 1623 aux ducs de Bavière. La statue étant de petite dimension, gagnerait à être placée moins haut : elle garde malgré tout une grâce souple et avenante, proche de la mièvrerie, qui distingue l'art de Candid. Il essaye de donner la gracilité des silhouettes italiennes aux formes plus pleines, plus charnues, de la Flandre où il est né, de l'Allemagne où il travaille. C'est à lui aussi que reviennent les figures ornementales placées aux deux portails ouest de la Résidence, en 1614, et peut-être les figures des quatre éléments qui sont sur la fontaine du *Brunnenhof*. Nous retrouverons encore Candid travaillant avec Krumper au mausolée de l'empereur Louis Ier dans la *Frauenkirche*, et dessinant les quatre hommes d'armes qui en ornent les quatre coins. Enfin cet artiste vraiment encyclopédique, ayant déjà dessiné des tapis pour le duc de Toscane, en composa pour Maximilien de Bavière un grand nombre, exécutés ordinairement en Flandre et représentant soit des allégories des *mois*, soit des scènes de l'Histoire Sainte et ancienne, soit des scènes de l'histoire de Bavière.

Résidence (façade sur la Residenzstrasse).
Maria Patrona Boiariæ.

Le nom de Peter Candid, artiste plus adroit peut-être que génial, mais d'un goût délicat, instruit, et d'une imagination fertile, domine et caractérise toute une période dans l'histoire artistique de Munich et ses œuvres, originales ou indirectes, entrent pour beaucoup dans la physionomie de la ville.

Les plans de la nouvelle Résidence une fois discutés et approuvés par le duc, furent entrepris aussitôt sous la direction de Hans Reiffenstuel

Résidence. Vestibule de l'escalier impérial.

de 1596 à 1608, et de Heinrich Schœn depuis 1608. Ils comprennent tous les bâtiments que nous voyons s'élever aujourd'hui autour des cours impériale (*Kaiserhof*), de la chapelle (*Kapellenhof*), de la fontaine (*Brunnenhof*) et de la grotte (*Grottenhof*), avec la façade sur la rue de la Résidence. cours ouvertes et publiques, comme notre cour du Louvre, mais obliques. retirées, silencieuses et discrètes. Le plan manque assurément de grandeur et de liberté : on y sent la contrainte causée à la fois par la subsistance de quelques restes anciens et par la difficulté de gagner du large dans une ville étroite, entre des rues peuplées et des fortifications. Ces fortifications toutefois, refaites de 1619 à 1638, s'étaient quelque peu étendues à la place du Jardin de la Cour.

La Résidence maximilienne est construite en briques recouvertes, selon une tradition munichoise déjà vieille alors, d'un enduit assez maussade qui, restauré il y a peu d'années, voudrait imiter — sans les remplacer — les articulations naturelles de la pierre. Cette couleur terne déconcerte le premier regard et semble accroître la monotonie de la longue

Résidence. Voûte de l'escalier impérial.

façade à deux étages, aux fenêtres nues, et qui prend sur une rue étroite un recul et un éclairage également insuffisants. Deux portails de marbre rouge l'ornent, dont l'un ouvre sur la *Kaiserhof*, l'autre sur le *Kapellenhof*. Chacun s'élève jusqu'au second étage dont il encadre une fenêtre dans son fronton coupé : une haute arcade en plein cintre, ménagée pour le passage des voitures et des chevaux, est flanquée de deux petites portes, destinées aux piétons. Sur les deux arêtes des deux frontons qui reposent sur des pilastres ornés de bossages, des statues de femmes

à demi couchées représentent *Prudentia, Justitia, Fortitudo* et *Temperantia*. Le tout est couronné par les monogrammes entrelacés de Maximilien I^er^ et d'Elisabeth de Lorraine, sa femme, tandis qu'au-dessus des petites portes deux lions soutiennent les armes de Bavière, et deux griffons celles de Lorraine. Devant le portail, deux lions assis, maintenant

Résidence. Les appartements « de Trèves ».

d'une patte l'écusson bavarois, semblent monter la garde. Entre les deux portails une niche abrite, selon l'usage national des plus humbles demeures, la statue de *Maria Patrona Boiariae*, couronnée d'étoiles, portant sur le bras droit l'enfant Jésus, tenant un sceptre de la main gauche et le pied droit posé sur un croissant; figure de tendresse et de bienveillance qu'a modelée Hans Krumper et au-dessous de laquelle, dans une élégante lanterne sculptée, brûle en l'honneur de la Vierge une flamme perpétuelle.

Des incendies successifs et des restaurations diverses ont altéré l'éco-

nomie des bâtiments construits par Maximilien Ier, et le mobilier, souvent même la décoration de ces appartements, est postérieur à leur construction. Les parties les mieux conservées sont l'escalier impérial, avec sa riche voûte ornée d'allégories et de motifs décoratifs par Peter Candid, les « appartements de pierre » (*Steinzimmer*) ainsi nommés en raison de

Résidence. La Riche Chapelle.

leurs portes et cheminées encadrées de marbre, les « appartements de Trèves » (*Triererzimmer*) désignés ainsi depuis le séjour de Clément-Joseph, évêque de Trèves. L'escalier, avec sa voûte robuste, ses sobres et vigoureux piliers, l'harmonieuse richesse et la variété de la décoration, offre une ampleur et une majesté qui en font une des parties les plus intéressantes de la Résidence. Les *Steinzimmer* et *Triererzimmer* sont de vastes pièces d'une décoration large et sévère, avec leurs plafonds cais-

sonnés et peints, leurs tapisseries. Mais il y règne, somme toute, un éclectisme quelque peu banal, qu'un mobilier renouvelé depuis lors ne vient qu'aggraver. De même l'ornementation luxuriante de la *Riche Chapelle* l'a soustraite aujourd'hui aux usages du culte pour en faire un cabinet d'objets précieux, parmi lesquels le retable doré, dit « autel d'Eichstätt », de l'orfèvre Georg Seld (1492).

Le Retable Seld (1492), dans la *Riche Chapelle* de la Résidence.

Nous avons vu Maximilien I^er favoriser à Munich l'art du bronze, et orner sa résidence de statues et de fontaines : la plus pittoresque est la « grotte de coquillages » du *Grottenhof*, avec ses demi-figures de femmes, dont les seins laissent jaillir l'eau dans des vasques tourmentées. En dehors de la Résidence, l'électeur, pour remercier le ciel d'avoir épargné à Munich, en 1632, les vengeances de Gustave Adolphe, décida qu'une statue de la Vierge, destinée d'abord à la *Frauenkirche*, s'élèverait, au-dessus d'une colonne sur la place la plus centrale de Munich. — alors *Schrannenplatz*.

aujourd'hui *Marienplat* — en souvenir de la bataille de la Montagne-Blanche. La statue de la Vierge, avec le sceptre dans la main droite, portant sur le bras gauche l'enfant Jésus qui bénit le monde et porte le globe dans ses mains, est d'une inspiration élégante qui rappelle la *Patrona Boiariae* élevée vingt ans plus tôt sur la façade de la Résidence. Le socle s'orne aux quatre coins de quatre chérubins ailés, mais aussi cuirassés et

Résidence (Cour de la Grotte). Fontaine des Coquillages.

casqués, luttant contre des serpents, des basilics, des dragons qui figurent la guerre, la faim, la peste et l'hérésie. Une balustrade de marbre décorée d'une lanterne à chaque coin, entoure ce socle. L'ensemble du monument, au milieu de la place la plus populaire de Munich, était d'un effet aimable et gracieux : la construction du nouvel Hôtel de Ville (1905) avec sa façade trop blanche — qui noircira —, et sa tour trop haute — qui ne s'abaissera pas — l'a éteint et écrasé, comme l'ensemble de la place.

Au point de vue artistique, le règne de l'électeur Ferdinand-Maria (1651-1679) fut surtout celui de son épouse, Adélaïde-Henriette de Savoie

(1652-1677). Quelque peu apparentée par sa mère à la famille magnifique des Médicis, habituée au luxe d'une cour italienne, Adélaïde-Henriette voulut retrouver à Munich les splendeurs, parfois l'image même de Turin. Mais le Piémont subissait alors déjà l'influence du goût français : nous

Marienplatz. La colonne de Marie (balustrade et socle).

verrons donc avec Adélaïde-Henriette le goût italien pénétrer à Munich, mais l'art français s'en approcher.

Naturellement — pour ne point parler ici du château de Nymphenbourg, encore que très voisin de Munich — le passage d'Adélaïde-Henriette sur le trône se marquera par des embellissements dans la Résidence. L'incendie de 1674 n'en a respecté que les anciens « appartements italiens », connus aujourd'hui sous le nom de « chambres papales »

(*Päpstliche Zimmer*), depuis le séjour qu'y fit en 1782 le pape Pie VI. Les dimensions de ces salles sont restreintes, leur éclairage faible ; leur ornementation, où le marbre imité par le plâtre et le stuc joue un grand rôle, est sombre, riche, lourde.

Un opéra italien, construit pour le divertissement de la princesse, de 1658 à 1659, derrière l'église du Sauveur, a disparu au début du XIX^e^ siècle.

Résidence. Antichambre des « appartements du pape ».

Mais le monument de Munich qui nous parle le mieux d'Adélaïde-Henriette, est l'église consacrée à saint Gaëtan de Thiene (1480 (?)-1547), fondateur de l'ordre des Théatins. L'histoire de cette église rappelle un peu l'histoire de Saint-Michel au siècle précédent ; comme Saint-Michel, l'église de Saint-Gaëtan célèbre la faveur insigne dont jouissait, auprès du trône, une puissante congrégation. Le père Stefano Pepe, confesseur de l'électrice, ayant été mandé à Munich en 1661 pour y prêcher le Carême, les Théatins s'y installèrent après lui dans un vaste couvent situé entre la porte de Schwabing et l'église du Sauveur. Adélaïde-Henriette ne pouvait moins faire pour ces moines de son pays, que naguère Guillaume V

pour les Jésuites : la construction d'une église des Théatins fut donc décidée. Pour complaire à l'Altesse étrangère, et tromper sa princière nostalgie, l'architecte Agostino Barelli, Bolonais, dut imiter une église italienne, celle de Saint-André della Valle de Rome ; il fit agréer son plan le 7 octobre 1662, et la première pierre fut posée le 26 avril 1663. Sous sa forme primitive, l'église ne ressemblait pas de tout point à celle que nous voyons aujourd'hui : le plan original ne comportait pas les deux tours latérales qui décorent la façade, et qui furent ajoutées, Barelli s'étant retiré

L'église des Théatins et la *Feldherrnhalle* (à gauche, angle du *Festsaalbau* de la Résidence).

en 1669, par son successeur Zuccali, lequel dut aussi refaire la coupole, menacée de ruine. La façade elle-même fut remaniée un siècle plus tard, de 1765 à 1768, par le Français Cuvillier qui l'orna de détails assez frivoles, mieux faits pour le Residenz-Theater que pour l'entrée d'une église. En outre, l'inévitable badigeon qui couvre cette façade n'a pas subi les seules injures du temps : les pigeons innombrables qui élisent domicile dans ses niches et corniches la souillent de la plus fâcheuse manière. Pourtant l'aspect de cette église, dont la façade est bien dégagée depuis que la *Feldherrnhalle* a remplacé en 1844 l'ancienne auberge du *Bauerngirgl*, est un des éléments les plus essentiels, les plus agréables aussi, qui constituent la physionomie de Munich. L'élan de ses deux tours, avec le profil frisé des volutes qui soulèvent leurs deux coupoles vertes, et, en

arrière, la coupole également verte, mais plus massive, de son dôme, s'enlèvent sur le ciel bleu avec une pimpante allégresse. Enfin, le couvent des Théatins, sécularisé comme celui des Jésuites, abrite aujourd'hui le ministère de l'Intérieur, dont on peut traverser le jardin. Plus d'un étran-

Église des Théatins. Détail de la façade.

ger — plus d'un Munichois peut-être — ignore ce passage, qui permet de voir surgir le dôme et les tours de Saint-Gaëtan, non plus au-dessus des façades environnantes, mais d'un berceau de verdure plus avenant. C'est l'aspect « régulier » d'une église congréganiste et princière, dont la façade nous offrait l'aspect « séculier ».

Il s'en faut que l'intérieur de l'église flatte autant le regard. Le plan forme une croix voûtée, avec une coupole surmontant la croisée ; la nef,

flanquée de chapelles qui communiquent entre elles, compte cinq travées dont la première et la dernière sont plus étroites que les autres; le transept dépasse un peu le niveau des chapelles. Malheureusement, une ornementation prétentieuse encombre l'édifice, en alourdit les lignes, en affaiblit l'effet. Ce ne sont que colonnes torses, avec leurs spirales déclamatoires, chapiteaux historiés, tympans surchargés; de plus, toute cette

Église des Théatins. Vue intérieure.

décoration est exécutée en stuc, matière à la fois lourde et fragile, qui n'admet pas le mordant et le fouillé dont s'accommodent le bois, la pierre ou le métal, et où toute fantaisie s'énerve, où toute élégance prend le caractère de poncif.

Avec l'électeur Max-Emmanuel (1679-1726) allié politique de Louis XIV, beau-frère du dauphin de France, hôte de Versailles pendant de longues années, gouverneur des Pays-Bas et restant à Bruxelles en contact avec le goût français, ce sont en effet le goût français, le style français, les

artistes français qui vont prendre possession de Munich. On y appelle des artistes de Paris, Antoine Motté, François Honard, Charles Dubut, plus tard François Cuvillier ou Cuvilliés, natif du Hainaut, page de Max-Emmanuel à Bruxelles, élève en 1720 de notre Robert de Cotte, et qui, dès 1728, partagera à Munich la faveur du prince avec ce Joseph Effner, un Allemand, lui, fils d'un simple jardinier de Dachau, mais que, dès ses pre-

Cliché de M. Paul Sachs.

Église des Théatins (vue prise dans le jardin du ministère de l'Intérieur).

mières promesses de talent, on a envoyé à Paris, travailler avec Robert de Cotte et François Blondel.

De 1684 à 1704 Max-Emmanuel avait poursuivi, à la Résidence, la décoration des *Reiche Zimmer* entreprise par son père, et dans le goût encore italianisant de celui-ci : ces « riches appartements » ont été détruits par l'incendie de 1729. Max-Emmanuel revint de Versailles à Munich en 1715 : on peut dater de cette année-là l'époque où le goût français supplea décidément l'italianisme à Munich et y régna presque sans partage, jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle, sous Carl-Albert (1726-1745) et Max-Joseph III (1745-1777). C'est l'âge du *rococo*, qui a modifié entièrement l'aspect de Munich, tant par son architecture religieuse que par son architecture princière et privée.

Le XVIII^e siècle, à Munich, a marqué de deux façons dans l'architecture religieuse ; il a construit nombre d'églises, et il en a défiguré quelques autres. Parmi ces dernières, l'église gothique du Saint-Esprit vit ses deux nefs latérales s'élever à la hauteur de la nef principale, une nouvelle tour se dresser sur sa charpente refaite, et toutes les lignes, toutes les formes qui pouvaient trahir l'origine gothique de ses voûtes, disparaître sous des ornements de stuc du *rococo* le plus pur et le plus mondain

Cliché de M. Paul Sachs.

Theatinerstrasse.

(1724-1730). Saint-Pierre eut le même sort : le chœur fut agrandi en 1729 et sa nef déguisée, vingt ans plus tard, en *rococo*, avec un peu plus de discrétion toutefois que l'église du Saint-Esprit.

Dès le début du siècle, l'architecte Viscardi construisit simultanément deux petites églises. L'oratoire de la Congrégation allemande (*Bürgersaal*), qui s'élève en façade, — une façade bien modeste, — sur la Neuhauserstrasse, entre le Karlstor et l'ancien collège des Jésuites, fut bâti en 1709-1710. Sur la rue son apparence est simple, presque chétive ; l'aspect intérieur de sa voûte basse et plate élevée au-dessus d'une sombre chapelle inférieure, est également sans prétentions. Le principal ornement est la fresque du plafond, par Knoller, dont le motif central est une Assomption de la Vierge — aujourd'hui fort dégradée — où Marie est portée

par des nuages confortables, encore assombris en bas par les orages de la terre, tandis qu'ils s'éclairent, en haut, des rayons du soleil divin. L'église de la Trinité, édifiée de 1711 à 1714, présente, sur la place de la Promenade, un portail en saillie orné de colonnes angulaires, plus intéressant. Le plan de l'église comporte une coupole et un chœur, sans nef, et réalise peut-être ainsi une idée originairement conçue par Barelli pour l'église des Théatins, que l'église de la Trinité rappelle un peu par l'esprit de sa

Résidence. Salle de conversation des « Riches appartements ».

décoration. Cette petite église, trapue et concise, plaît par l'ampleur à laquelle savent atteindre ses médiocres proportions.

L'église du chapitre de Saint-Anne (1732-1735), construite par Gunezrainer pour les Salésiennes, à la place d'une ancienne chapelle, a la façade insignifiante d'une chapelle de couvent, mais l'intérieur présente une somptuosité que l'esprit congréganiste empruntait volontiers aux aimables pompes du *rococo*. Flamboyantes colonnes torses, riches piliers bariolés, rayonnement doré des « gloires » divines, chapiteaux ruisselants, voûtes aux lignes capricieuses encadrant des fresques mouvementées, rien n'a été épargné, et les bancs sont prévus pour une assistance restreinte.

choisie, à qui rien n'est trop aimable ni trop luxueux pour s'élever à Dieu sans quitter le monde.

De la même époque date l'église de Sainte-Anne « *auf dem Lehel* », construite pour la congrégation de Saint-Jérôme, et aujourd'hui bien éclipsée par la charmante église, consacrée également à Sainte-Anne, que M. Gabriel von Seidl a construite vis-à-vis en 1892.

Oratoire de la Congrégation allemande (*Bürgersaal*). Façade.

Mais l'église de Munich où l'art *rococo* s'est déchaîné avec le plus de liberté — on pourrait dire de licence — est la petite église de Saint-Jean-Népomucène que construisirent à leurs frais Cosme-Damien Asam et son frère Quirin-Egide Asam : cette chapelle est proprement une « folie ». Les deux frères Asam, l'un stucateur, l'autre peintre, étaient dans le premier tiers du XVIII^e siècle les plus fameux décorateurs de Bavière. On recherchait partout le concours de leur imagination brillante et de leur main habile ; par eux, les murs des châteaux et les voûtes des églises s'animaient de guirlandes, de rinceaux, de festons sans nombre. Le clergé

formait naturellement la part principale de leur clientèle : c'est à eux qu'on doit le travestissement déplorable de l'église du Saint-Esprit. Si bien que, enrichis ainsi à pomponner les édifices du culte, ils voulurent gratifier l'Église d'une chapelle, véritable *pièce montée* de leur pâtisserie architecturale, où ils pourraient accumuler tous les tours de leur virtuosité, toutes les recherches de leur fantaisie. Il en résulta l'église de Saint-Jean-Népomucène (1733-1746), c'est-à-dire l'édifice le moins religieux sans doute, mais le plus divertissant qu'on puisse imaginer. La façade, sur la

Bürgersaal. Vue intérieure.

Sendlingerstrasse, attenante à deux maisons dont l'une était celle même des frères Asam, est d'une élégance charmante. La porte, flanquée de deux socles en rocaille, s'ouvre entre des piliers qui soutiennent un fronton ondulé sans base, motif repris au-dessus du portail pour la haute fenêtre, et au-dessus d'elle pour le toit. Cette sorte d'emboîtement donne à l'ensemble une harmonie et une élégance fort adroites et du plus agréable effet.

Quant à l'intérieur, on ne saurait détailler l'insolente profusion des motifs et des couleurs qui s'y bousculent. Piliers, pilastres, corniches, chapiteaux, balustrades ornées de draperies peintes en trompe-l'œil, rayons d'or, fresques, tout y a été entassé avec une ostentation éblouissante ; c'est de l'architecture « à paniers ». Au-dessus des confessionnaux voltigent des chérubins qui sont des amours et n'ouvrent assurément l'oreille qu'à

des péchés fort mignons. Pas l'ombre de piété, de recueillement, non plus que de goût : c'est une frénésie de fanfreluches, un babillage, un tourbillon, un carnaval, la caricature à la mode d'une religion où la Vierge ne craindrait pas de paraître avec un doigt de poudre et une mouche au menton, et devant qui les frères Asam n'ont pas cru mal faire en déballant le magasin de leurs plus frivoles accessoires, comme le naïf jongleur

Église de la Trinité. Façade.

de Notre-Dame faisait pieusement ses cabrioles et tours de passe-passe.

La maison des frères Asam semble le presbytère de cette église, un presbytère qui serait conçu, naturellement, dans le même esprit et pour un abbé de Cour. De petits amours ornent encore le dessus des fenêtres. De chaque côté de la porte deux cariatides engainées soutiennent ou plutôt encadrent la saillie que forme aux trois étages une fenêtre plus large que les autres. Il y a quelque chose de touchant dans ce soin des deux frères, bâtissant leur foyer à côté de leur *magnum opus* et lui gardant, près du somptueux joyau consacré à Dieu, la modeste élégance qui sied à de bons ouvriers — que leur tâche n'a point appauvris.

Deux nouveaux incendies survenus dans la Résidence de Munich — après ceux de 1580 et de 1674 — en 1729 et en 1750, ont fourni l'occasion

Église de la Trinité. Vue intérieure.

de travaux importants où les grâces de *rococo* triomphèrent avec plus de convenance que dans les églises gothiques, où dans celles mêmes qui s'élevaient alors. C'est aux portes de Munich, dans les pavillons du parc de Nymphenbourg, la *Pagodenburg* (1716) et la *Badenburg* (1718) suivis en

1739 par l'*Amalienburg* qu'il faut chercher les premières œuvres où s'affirme franchement le style décoratif du XVIII^e siècle.

L'incendie de 1729 ayant détruit les « riches appartements » décorés peu de temps auparavant par Effner, Cuvillier fut chargé d'orner ces salles

Chapelle du Chapitre des dames de Sainte-Anne. Vue intérieure.

reconstruites. Une partie en a aujourd'hui disparu : un escalier de marbre blanc et rouge, avec une coupole dorée, a été sacrifié par le roi Louis I^er^ à la construction du *Königsbau*. Mais nous pouvons parcourir encore la galerie verte, le salon de conversation, la salle des miroirs où le reflet des glaces multiplie l'effet des dorures, la chambre de parade où un lit somptueux, brodé par le Français Jean-François Bassecour en 1730, rappelle

le lit fameux de Louis XIV à Versailles, enfin le cabinet de miniatures, où la décoration murale se compose en effet de miniatures, enchâssées dans de faux-cadres dont les ornements se prolongent, s'entrelacent, se confondent, comme des tiges rampantes. Avec Cuvillier, l'art français règne ici sans partage; sans partage mais non pas, peut-être, sans mélange. A quoi tient

Église Saint-Jean Népomucène. Façade.

que cet art, si fin, si léger, si mesuré, ait perdu ici quelque chose de sa finesse, de sa légèreté, de sa mesure, qu'il tombe parfois dans la surcharge et dans le fouillis? Peut-être la faute en revient-elle au seul Cuvillier, soit qu'il fût naturellement moins délicat que tel de ses contemporains et compatriotes, soit que son art, en se dépaysant, se fût alourdi et quelque peu engourdi. Plus probablement cette surcharge lui a été imposée par le goût de son maître: l'Allemagne, de tout temps, lorsqu'elle a pris nos modes, ne l'a jamais fait sans renchérir un peu sur les qualités qu'elle y aimait.

comme elle insiste sur les « bons mots » de notre langue lorsqu'elle veut les traduire ; aussi semble-t-il que nous voyons percer dans les décorations encore charmantes, mais un peu bourrées, de Cuvillier, le travers qui, cent cinquante ans plus tard, s'étalera avec une si déplaisante et si

Église Saint-Jean Népomucène. Vue intérieure.

maladroite ostentation dans les opulents pastiches versaillais de Herrenchiemsee.

Un nouvel incendie dévasta la Résidence dans la nuit du 4 au 5 mars 1750, détruisant la chapelle de Sainte-Catherine, la pharmacie, la chapelle et la salle Saint-Georges, les appartements du duc Ferdinand et ceux des dames d'honneur. On crut d'abord que le feu avait éclaté dans la salle Saint-Georges où des comédiens français venaient de donner une représentation. L'électeur, afin d'écarter à l'avenir cette cause de sinistre,

résolut d'interdire désormais les représentations théâtrales à l'intérieur du château, et de construire dans le voisinage immédiat un véritable théâtre. Cuvillier en fit aussitôt le plan ; les travaux commencèrent le 15 avril 1751

Maison des frères Asam.

et l'inauguration put avoir lieu deux ans plus tard, le 12 octobre 1753, avec l'opéra de *Caton d'Utique*. Abandonné au commencement du XIX^e^ siècle, mutilé pour faire place au *Konigsbau* de Louis I^er^ et plus tard au jardin d'hiver dont la galerie vitrée s'élève au-dessus de son portail, le *Residenz*

Theater a été restauré en 1857 et rendu à la vie. C'est peut-être le chef-d'œuvre de Cuvillier, et assurément un des plus charmants théâtres du monde. Théâtre de Cour disposé pour un public noble et rare, qui se donne en spectacle à soi-même; la salle est petite, longue et étroite; les loges de côté sont faites pour qu'on vous y voie, mieux que pour y voir la scène, et pour qu'on échange avec les voisins d'en face des coups de lorgnon ou d'éventail, faites surtout pour qu'on ne perde pas de vue la haute loge

Résidence. Lit de parade des « Riches appartements ».

du souverain, et que son Altesse Électorale de même embrasse toute l'assistance d'un coup d'œil qui, ensuite, gagnera la scène. La décoration, rouge, blanc et or, est d'une vivacité plus sobre que celle des *Reiche Zimmer* : les simples guirlandes y dominent au rez-de-chaussée et aux étages supérieurs ; mais le premier balcon forme une couronne plus richement sertie, avec les draperies peintes de ses balustrades, avec ses piliers d'où se dégagent des cariatides pimpantes et des faunes malicieux. Au-dessus de la loge du monarque, et en face d'elle, au-dessus de la scène, un vol de souriants amours soutient l'écusson qui porte les armes princières. Le *Residenz-Theater*, où l'on représente des comédies et des opéras-comiques, est comme le berceau préparé par le XVIII^e siècle pour

l'enfant merveilleux qui, trois ans plus tard, devait naître à Salzbourg : une bonne représentation des *Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *Cosi fan tutti*, voire même de l'*Enlèvement au sérail*, avec la parfaite harmonie de décor entre la salle et la scène, est un délice ; Mozart semble ici

Résidence. Galerie Verte.

non seulement revivre, mais ressusciter avec lui tout son siècle. Le *Residenz-Theater* est son Bayreuth, — plus souriant et moins impérieux que l'autre.

La Renaissance et l'art « baroque » du XVII[e] siècle n'avaient guère marqué, à Munich, que par des bâtiments religieux, Saint-Michel, l'église des Théatins, ou par les agrandissements de la Résidence. L'aspect de la ville en avait été peu modifié dans son ensemble : cet art réserve aux grands

de la terre l'usage de ses proportions imposantes, de ses amples ou massives décorations. Munich n'a alors ni une aristocratie assez opulente, ni une bourgeoisie assez riche pour que des constructions privées s'inspirent

Résidence. Salle des glaces des « Riches appartements ».

des modèles donnés par Maximilien I^er^ ou Ferdinand-Maria. L'art du XVIII^e^ siècle comporte moins de grandeur : il s'accommode des petits espaces, et même les recherche ; il s'amenuise ; il sait donner la mesure de sa finesse et de sa virtuosité jusque dans un bibelot. Les princes eux-mêmes.

à côté de leurs vastes palais, édifient dans leurs parcs des pavillons plus intimes, comme la *Pagodenburg*, la *Badenburg*, l'*Amalienburg* de Nymphenbourg. Ce style condescend aux fantaisies du particulier : aussi verrons-nous s'élever à Munich au XVIII[e] siècle tout un quartier d'hôtels élé-

Résidence. Cabinet des miniatures des « Riches appartements ».

gants, de maisons jolies, dont le nombre diminue malheureusement chaque jour mais dont quelques-unes subsistent, surtout dans la Theatinerstrasse et la Promenadenstrasse. Le palais du comte Törring Guttenzell, élevé par Cuvillier, dans la Residenztrasse, élégant et sobre, abrite aujourd'hui la Poste centrale, et a été flanqué au début du XIX[e] siècle, d'une colonnade sur le Max-Josephplatz, qui rappelle l'Hôpital des Innocents de

Florence. De Cuvillier également est l'ancien palais Porcia, Promenadenstrasse, déparé aujourd'hui par deux magasins qui ont éventré son rez-de chaussée. Le palais des comtes de Preysing, construit par Effner en 1740 présente sur la Residenzstrasse et la Theatinerstrasse deux façades fort élégantes surmontées d'un fronton soutenu par quatre pilastres, et dont le champ renferme les armes de la famille. L'ornementation des fenêtres

Salle du *Residenz-Theater*.

offre la plus amusante variété qui va des motifs héroïques où le casque paraît toujours être, au XVIII^e siècle, celui que Mars vient d'abandonner aux pieds de Vénus, jusqu'aux frontons circonflexes qui nous parlent de pagodes et de chinoiseries. La conversion de cette aimable demeure en Banque hypothécaire, et la construction sur son flanc de la *Feldherrnhalle* (1844) lui ont fait quelque tort, sans la dépouiller de son charme. D'une élégance non moins fine, mais plus discrète, sont l'ancien palais Piosasque de Non, et surtout l'ancien palais Königsfeld, aujourd'hui palais archiépiscopal, sur la Promenadenstrasse. Le motif le plus remarquable, sur la façade de celui-ci, est l'encadrement des fenêtres du rez-de-

chaussée, qui se noue et repart en sens inverse pour comprendre dans ses boucles les lucarnes rondes de l'entresol, comme en un jeu d'une aisance et d'une fantaisie exquise. C'est aussi une œuvre de Cuvillier.

Plus d'une maison, de proportions moindres, mais ornée avec grâce,

Ancien hôtel du comte de Preysing (façade sur la Residenzstrasse)

se rencontre encore dans les Weinstrasse, Theatinerstrasse, Prannerstrasse, pour témoigner du goût que l'art français avait alors implanté à Munich.

En revanche, depuis le dernier tiers du XVIII[e] siècle jusqu'à l'année 1810 ou 1815, le mouvement artistique fléchit et semble même presque arrêté à Munich. L'électeur Karl-Theodor (1777-1799), prince palatin, appelé au

trône de Bavière par la surprise des conjonctures dynastiques, se regardait comme en exil à Munich; songeant même à échanger la Bavière, avec l'Autriche, contre un pays plus voisin de son cher Palatinat, il fit peu pour l'ornement de Munich. La longue « galerie » qui limite au nord le

Palais archiépiscopal (ancien hôtel Königsfeld).

jardin de la Cour s'éleva en 1779 : les fresques en grisailles qui la décoraient à l'extérieur, sur la Galleriestrasse, ont aujourd'hui disparu. Une restauration du Neuhausertor, connu depuis sous le nom de Karlstor, et l'arrangement d'une place semi-circulaire devant cette vieille porte, remontent aussi au règne de Karl-Theodor, dont le soin le plus sage,

pour l'avenir de sa capitale, fut de décider en 1791 que les fortifications en seraient démolies, les murs rasés, et les fossés comblés. Pour le reste, les constructions publiques ou privées de cette époque perdent rapidement tout caractère : c'est comme un triste automne où l'on voit tomber les gais feuillages de la saison luxuriante qui a fait fleurir le *rococo*.

Ancien hôtel Porcia (*Museum*).

La Glyptothèque.

CHAPITRE IV

MUNICH MODERNE

Sa transformation sous Louis Ier : l'inspiration hellénique et le romantisme antiquisant Athènes, Rome et Florence aux bords de l'Isar. Maximilien II : le romantisme germanisant. Louis II : échec de ses projets à Munich. — Munich contemporain : l'archaïsme moderniste.

Nous avons vu Munich, à la fin du XVIIIe siècle, étouffer encore dans la ceinture de murailles construite au début du XIVe. Leur destruction, commencée en 1791, reprise en 1801-1802, regrettable peut-être sur certains points, ouvrait à la ville de vastes espaces, de larges horizons. Marquées par des constructions isolées, de grandes voies s'ébauchèrent, vite adoptées par l'aristocratie, et qui, au pénible développement concentrique d'une ville fortifiée — développement comprimé à Munich depuis près de cinq siècles —, substituaient la possibilité d'un libre épanouissement rayonnant. Ces circonstances nouvelles favorisèrent à Munich la floraison d'un style plus ample, dont les façades sobres et peu ornées exigent du recul : c'est celui qu'on observe dans la Briennerstrasse actuelle, et dont un excellent modèle est la villa construite en 1803 pour l'abbé Salabert, et où réside aujourd'hui l'ambassade austro-hongroise, au bord du Jardin Anglais. Le grand bienfait de cette époque, pour Munich, fut justement la plantation du Jardin Anglais.

Jusqu'alors, une vaste plaine marécageuse s'étendait derrière la porte de Schwabing (entre la *Feldherrnhalle* et la place de l'Odéon), depuis les faubourgs jusqu'à l'Isar. En 1728 on avait conçu le projet, vite abandonné, d'y fonder un quartier nouveau, presque une ville nouvelle qui eût pris le nom de *Karlstadt*. Soixante ans plus tard, le duc Karl-Theodor en voulut faire un Jardin Militaire, comme à Düsseldorf, Neuburg, Juliers et Mannheim, où chaque soldat de la garnison disposât de 365 pieds carrés

Théâtre de la Cour (*Hoftheater*) et statue de Max-Joseph.

— un par jour, nous sommes à l'époque qui mène du *Contrat social* aux *Harmonies de la Nature* — pour y trouver en temps de paix, dans la culture maraîchère, une saine occupation. On vit Bellone fraterniser avec Cérès et les soldats y « distraire leurs loisirs d'ordinaire si dangereux pour l'État et les citoyens ». Grâce au général von Thompson et au comte de Rumford, ce Champ de Mars potager fut converti en *Jardin Anglais* et ouvert au public dès 1795. Habilement disposé par l'intendant von Skell, il fut livré en 1803 à la nature elle-même qui n'eut plus qu'à faire chaque année les arbres plus hauts et les taillis plus épais. Par elle le Jardin Anglais, tel que nous l'admirons aujourd'hui, est l'un des plus beaux, des plus agréables et des plus variés qui se puissent rencontrer. L'artifice

n'y est pas trop visible : sans doute, les bras de l'Isar qui l'arrosent pour aller former au fond le lac de Kleinhesselohe, ont été détournés par la main des hommes, mais leur eau turbulente, d'un vert laiteux, exhale une bonne senteur d'argile, et ils n'ont pas cette mine chétive de ruisseaux en laisse qui attriste notre Bois de Boulogne. D'immenses pelouses, où le bouton d'or et le pissenlit bariolent en liberté l'herbe verte, se bornent de puissants rideaux d'arbres; dans ce parc, pas une statue. A peine une petite rotonde à colonnettes, le *Monopteros*, bibelot discret, présenté sur un tertre de verdure : les inévitables guinguettes et la fatale *Tour chi-*

Les Propylées (façade ouest).

noise se dissimulent avec toute la discrétion possible. A quelques pas de la ville, on n'en perçoit plus le bruit ni l'odeur; et, si vous voulez néanmoins la sentir proche, vous verrez seulement émerger derrière la verdure quelques tours légères, Saint-Louis et les Théatins.

Ainsi à Munich, délivré de ses entraves de 1791 à 1810, un âge nouveau s'annonce, de jeunes tendances se manifestent. Mais ces efforts restent isolés ou incertains jusqu'à la venue de Louis Ier. C'est lui qui, leur donnant sous une impulsion vigoureuse un essor décisif, fera de la *Résidence* une *Capitale*, et de cette capitale une ville d'art.

Le roi Louis Ier n'a régné sur la Bavière que de 1825 à 1848. Mais il a régné plus longtemps sur Munich. Prince royal, il dirigeait déjà les entreprises artistiques et les grands travaux de l'État ou de la ville : nous le

voyons dès 1807 penser à la *Walhalla* de Ratisbonne, dès 1810 réunir les collections de la future Glyptothèque, dès 1815 commander à Klenze le monument lui-même, et il posera, en 1818, la première pierre du *Hoftheater*. De même, après son abdication, il fera construire à ses frais les Propylées. La place Royale (*Königsplatz*), limitée par la Glyptothèque, la « Sécession » et les Propylées, rappelle ainsi les trois phases de son activité, avant, pendant, et après son règne. On pourrait même soutenir qu'après sa mort, Louis Ier continue à régner sur Munich par ce souvenir vivace et fécond qu'est la tradition. Cette tradition a pu ensuite s'éloigner beaucoup des formes préférées ou des modèles laissés par le roi ; elle s'est adaptée

L'Odéon et le monument du roi Louis Ier

à d'autres goûts, à des tendances artistiques et à des exigences pratiques plus modernes : mais les directions les plus imprévues qu'ait prises ce mouvement ne doivent pas nous laisser oublier son origine, qui est dans la pensée de Louis Ier. Rarement vit-on un prince — et peut-être jamais — faire ainsi d'une ville son œuvre personnelle. Sans doute, il entra dans ses conceptions une part de littérature chimérique très discutable, dans leur exécution un artifice parfois fâcheux. Mais si, oubliant plus d'un détail faible ou maladroit, nous considérons l'ensemble de cette œuvre, il est impossible d'y méconnaître une hardiesse de vues et une noblesse de sentiments qui lui communiquent une vraie grandeur. Le fort et le faible s'en trouvent exprimés à merveille dans deux paroles célèbres du roi : « Je veux, dit-il un jour, faire de Munich une ville qui fasse tant d'honneur à l'Allemagne, que nul ne puisse se vanter de connaître l'Allemagne, s'il ne connaît Munich. » Qu'il y ait réussi, cela est hors de

contestation. Mais il a dit aussi : « Je n'aurai point de repos, que Munich ne ressemble de tout point à Athènes. » Pour le coup, c'était une gageure désespérée, et l'on doute que les Propylées de la Briennerstrasse inspirent jamais à aucun Renan aucune « Prière sur l'Acropole ».

Louis Ier était né en 1786, loin encore du trône électoral de Bavière, dans un joli palais du Strasbourg français, où son père, duc de Deux-Ponts, commandait ou possédait un régiment du roi Louis XVI. Dès

Ministère de la Guerre.

sa première jeunesse, le prince Louis supporta avec une impatience qui lui laissa toujours contre la France et les Français une injuste rancune, cet asservissement à la politique de Napoléon Ier, dont la Bavière, après y avoir gagné la couronne royale, tira plus tard bon parti en mettant sa défection à haut prix. Pendant de longues années, Louis, rongeant son frein, s'exaltait dans un chauvinisme sombre et ardent : l'unité ou au moins la concorde et l'union de l'Allemagne — *Teutschland*, comme il écrivait avec une patriotique affectation d'archaïsme — la gloire du peuple allemand par la résurrection de l'art allemand, tel était son rêve opiniâtre et le programme dont il se fit l'artisan. Or, quoique très hostile à l'art et à l'esprit du XVIIIe siècle, dont il méprisait la frivolité, il partageait, à son

insu, les préjugés de cet âge contre la « barbarie » gothique. Un voyage en Italie, accompli vers la dix-huitième année, lui avait inspiré un vif amour de l'antiquité, dont il étudia la littérature et l'histoire. Il crut trouver là le moyen approprié au but qu'il poursuivait : n'avait-il pas pour garants — pour inspirateurs peut-être — Winckelmann avec son illustre *Histoire de l'art dans l'antiquité*, et Gœthe qui, après son immortel *Voyage en Italie*, avait réalisé dans *Iphigénie* une si merveilleuse synthèse de l'idéal grec et du génie germanique? Gœthe et Louis Ier, ces deux noms semblent inséparables pour quiconque étudie l'histoire de Munich. L'influence du poète sur le roi fut considérable. Gœthe avait dit « Que chacun soit un grec à sa manière, mais qu'il le soit ». Louis Ier l'entendit : il

La Vieille Pinacothèque.

entretenait avec Gœthe une correspondance dont celui-ci voulait bien se dire flatté; Gœthe avait-il, naguère, admiré à Rome la situation de la villa Malta? Louis, plus tard, acquérait cette demeure et en avertissait Gœthe qui, recevant cette nouvelle, le 8 avril 1829, chantait à Eckermann les louanges du roi Louis : « Vous voyez un monarque qui, à côté de la Majesté royale, a sauvé la belle nature d'homme qui était en lui. C'est un phénomène rare, dont il y a d'autant plus lieu de se réjouir. » Louis Ier faisait des vers, publiés en 1829 chez Cotta : les distiques qui commentent à Munich les paysages antiques de Rottmann sous les arcades du jardin de la Cour, sont de sa façon, et d'une platitude extravagante ; pourtant Gœthe, indulgent par principe aux têtes couronnées, lui trouvait « dans la forme et dans la manière, beaucoup de Schiller ». A Rome, Louis Ier rencontrait, surtout aux légations de Bavière et de Prusse, une quantité d'artistes Allemands, Danois ou Suisses, venus là sur la foi de Winckelmann et de Gœthe : Thorwaldsen, le Canova de Copenhague, Angelica Kaufmann, la Vigée-

Lebrun de l'Helvétie, Koch, Reinhart Müller, Martin Wagner enfin, le futur pourvoyeur de la Glyptothèque, et, dans des séjours ultérieurs, ce Cornelius en qui Louis, croyant retrouver le génie de Michel-Ange, vit l'instrument de ses desseins. En Italie, les Allemands de cette époque, artistes ou dilettantes, reçoivent une double révélation, celle de l'antiquité qui émerge du Forum, surgit de Pompéï ou repose au Vatican, et celle du *Quattrocento* et du *Cinquecento* italiens : révélation qui pénètre toute leur âme et bouleverse leur existence. C'est l'heure où un Overbeck abjurera la religion réformée et se jettera dans le catholicisme,

La Nouvelle Pinacothèque.

par amour de Raphaël qui lui en garantit la vérité. Louis Ier est bien de ce temps ; il a vécu dans ce milieu ; il a été enflammé de cet enthousiasme. Et comme, en Italie même ou en Grèce, son patriotisme allemand ne cède ni ne l'abandonne jamais, il ne peut admirer une œuvre d'art sans chercher, soit à l'acquérir pour ses collections si elle est transportable comme le Faune Barberini, soit à l'imiter pour orner sa ville de Munich, si elle est immeuble comme les palais florentins. Plus tard, après cette lutte pour l'indépendance hellénique à laquelle il contribua par d'importantes souscriptions, lorsque Louis Ier vit son fils Othon appelé au trône de Grèce, il put croire que « c'était arrivé » ; il ne douta plus que l'ancienne Hellade ne fût de nouveau vivante, à la fois jeune et vieille dans l'Europe moderne ; qu'il ne fût un peu l'artisan de ce prestige, et

que Munich n'en fût le parfait symbole. Dans cette âme désordonnée, où l'esprit classique accuse une turbulence déconcertante, nous voyons ici Byron chevaucher Winckelmann, comme nous verrons Louis Ier, sur certains portraits, arborer concurremment le peplum et la moustache, et camper dans un équilibre instable la sereine couronne de laurier sur les mèches d'une chevelure en coup de vent, comme nous le verrons enfin peupler Munich d'églises et faire cabrer la raison d'État devant les beaux yeux d'une aventurière espagnole. Cela revient à dire que, chez Louis Ier, le goût classique habite un esprit romantique et que la ville édifiée par lui

La Galerie de la Gloire (*Ruhmeshalle*) et la *Bavaria*.

manifeste quarante années d'une double tendance qui, chez nous, fut seulement transitoire et passagère, le *romantisme antiquisant*.

A la considérer dans son ensemble, la partie de la ville créée par Louis Ier reflète avec fidélité cet état d'âme. Mais deux raisons s'opposent à ce qu'on retrouve ce caractère intégral dans chacun des monuments qui la composent. En premier lieu, cette complexité de tendances qui fait de Louis Ier une personnalité si singulière et si vivante, ne se retrouvait pas dans chacun des artistes auxquels il devait remettre le soin d'exécuter ses projets, sans pouvoir leur communiquer les ressorts divers de sa propre inspiration. Ainsi, pour nous en tenir aux architectes les plus célèbres, Léo von Klenze, admirateur de l'art grec et élève de notre Percier, personnifie l'aspect classique de l'époque ; Friedrich Gärtner qui, pour un temps, supplanta Klenze dans la faveur du monarque, en accentue

plutôt le côté romantique, alors qu'entre eux deux Ziebland représente l'éclectisme conciliateur. Le foyer qui est en Louis Ier se décompose comme dans un prisme, et s'éparpille sur des monuments isolés. Chacun d'eux, pris à part, semble inerte et sans vie ; leur ensemble forme une image homogène et qu'on n'oublie pas.

Qu'une vue d'ensemble ait d'ailleurs présidé aux conceptions de Louis Ier, cela est manifeste. Ce caractère nouveau que nous avons vu prendre à Munich, depuis la démolition de ses murs, mais qui se traduisait par des tentatives timides ou sporadiques, il l'affirme avec force. Dans

Résidence. Façade du *Königsbau*.

ces larges voies droites, dont celle qui porte maintenant son nom, la *Ludwigstrasse*, est le type le plus achevé, reconnaissons le mélange d'hellénisme et de germanisme propre à Louis Ier. On se demande si l'exemple ou l'étude des cités antiques lui ont seuls dit la beauté d'une telle *Via*, ou s'il en a trouvé le modèle dans l'échiquier qu'est la ville de Mannheim, fondée artificiellement deux siècles plus tôt par des princes de sa maison. D'ailleurs ce roi, si épris du passé, songe à l'avenir et lui fait confiance ; il ne bâtit pas de proche en proche, selon les besoins ou les ressources du moment ; il jette au loin, sur des terrains encore nus, des jalons qui sont autant de buts proposés au développement de la capitale, et qui fixent la loi de ce développement. On le raillera d'abord d'exiler ainsi les musées, l'obélisque, l'arc de Triomphe, les Propylées : le Munichois d'alors « sent » toujours ses fortifications démolies comme un

amputé sent encore le membre qui lui manque ; il ne se risque pas volontiers hors du cercle maintenant effacé, mais dont la magie opère un peu comme fait le rond tracé en l'air par l'épée de Méphisto — à l'Opéra. Qu'importe, le temps va vite ; la banlieue d'aujourd'hui sera demain le quartier le plus riche, le plus élégant, le plus gai. Le confluent de la ville ancienne et de la ville nouvelle est sensible, mieux que partout ailleurs, sur la place que limitent à l'entrée de la Ludwigstrasse — là où s'élevait jusqu'en 1808 la « porte de Schwabing » — la façade de Saint-Gaëtan, la Feldherrnhalle, et le coin de la Résidence prolongée par les murs du

Résidence. Façade du *Festsaalbau* et Jardin de la Cour.

jardin de la Cour. De chaque côté de la Feldherrnhalle, adossée à l'ancienne et charmante maison des comtes de Preysing, convergent, étroites, sinueuses, les deux rues des Théatins et de la Résidence : là, elles se réunissent pour filer, par une seule voie, large, droite, régulière, ensoleillée, jusqu'à l'arc de Triomphe qui la barre du côté de Schwabing. Le contraste, très frappant, fait de cette place, animée par un mouvement actif, peuplée de pigeons familiers, visitée par les musiques militaires, la plus caractéristique de Munich, avec le Marienplatz.

Donc, la ville nouvelle sera formée de larges voies droites ; Louis I^er^ veut encore que chacune d'elles fasse un ensemble monumental bien défini. Il bornera ainsi la Ludwigstrasse, du côté de Schwabing, par un arc de triomphe inspiré de l'Arc de Trajan et de celui de notre Carrousel ; afin

que, du côté de la ville, une si noble voie ne vienne pas buter sur la populaire mais vulgaire auberge du *Bauerngirgl*, on abat l'auberge et l'on élève à sa place une copie de la florentine *Loggia dei Lanzi*, la Feldherrnhalle. Pareillement, la Briennerstrasse aboutit d'une part en face du portail qui ouvre sur le jardin de la Cour ; dans l'autre direction elle se dirige vers l'obélisque de bronze élevé aux guerriers bavarois de la Grande Armée, pour passer ensuite sous les massives Propylées : Louis Ier ne pré-

Résidence. Salle de Bal (*Festsaalbau*).

voyait sans doute pas qu'elle dût, derrière un si noble édifice, finir par s'encanailler au Loewenbräukeller de Stieglmayerplatz... Afin de corriger la monotonie de ces rues et la rigueur de leur alignement, elles se renflent ça et là en de petites places, des *forums* : la Ludwigstrasse s'épanouit ainsi deux fois, à la place de l'Odéon, et devant l'Université ; la Briennerstrasse forme d'abord une place circulaire (Carolinenplatz), repart entre des villas entourées de jardins, et s'étale devant les Propylées pour former, avec la Glyptothèque et la Sécession, le Königsplatz.

Rectitude, largeur, régularité, ces principes caractérisent la ville construite par Louis Ier, comme ils contredisent tout ce que l'on avait cons-

truit avant lui à Munich. L'architecture est solidaire du plan, et pareille à lui. Louis Ier réagit avec un entêtement forcené contre l'art des deux siècles précédents, le *baroque* et le *rococo*. A ces deux styles, au second surtout, il reproche d'être mièvres, mesquins ou compliqués, d'être passagers, d'être enfin tributaires de l'étranger. Donc, pour s'opposer au XVIIIe siècle, qui a tout sacrifié au détail précieux, le XIXe siècle devra adopter un style qui ait la grandeur et la simplicité. Mais Munich n'est pas une ville immense comme Londres ou Paris, et compte alors quatre-

Résidence. Salle du Trône (*Festsaalbau*).

vingt mille habitants à peine. Louis Ier, avec une sagesse louable, recommande à ses architectes de chercher cette grandeur moins dans les *dimensions* que dans les *proportions :* prudente leçon trop souvent oubliée par l'architecture moderne. Plus de coquilles, de rinceaux, de mascarons, de guirlandes, de feuillages, de ces frisottements dont le siècle du rococo ornait la façade ou le profil de ses édifices : des formes élémentaires, des lignes sobres, des plans accusés, des angles décisifs. Noble programme, mais dont l'atticisme tombera parfois dans une indigence spartiate : c'est l'esthétique du rectangle et du demi-cercle. Ce culte de la proportion simple, lorsqu'il s'applique à des ensembles monumentaux, se traduit naturellement par la symétrie : en 1817, le grand-duc de Leuchtenberg avait commandé à Klenze un palais qui, en cas de révolution, pût être converti

en hôtel : c'est aujourd'hui le palais du prince Rupprecht, et il se ressent, malgré l'habileté de l'architecte, de sa destination incertaine. Lorsque, plus tard, on voulut construire, en face, une salle de concerts, l'Odéon, Louis I^er^ exigea un pendant exact du palais Leuchtenberg. De même, vis-à-vis de la Glyptothèque, pareille à un temple grec, il édifiera cet autre temple grec, l'actuelle Sécession. Un tel principe satisfait l'œil, mais à trop bon marché, et aux dépens de la fantaisie.

En second lieu, le goût des âges précédents n'a su créer, selon

Eglise de Tous-les-Saints. Façade.

Louis I^er^, que des modes. Renaissance, baroque, rococo, se sont succédé et superposés dans la ville, dans le palais royal : le style de chaque génération tombait en désuétude avec la génération suivante. Louis I^er^ cherche pour ses constructions des modèles dont la beauté simple, consacrée par les siècles et par eux éprouvée, ait acquis une pérennité quasi intemporelle, porte la marque indélébile de l'éternité, n'ait rien à craindre des modes et des goûts de demain : temples ou portiques grecs, basiliques ou arcs de triomphe romains, palais ou *loggias* florentins. Il réalise à Munich l'*Apothéose d'Homère* de l'architecture.

Enfin, depuis la Renaissance, Munich a été bâti ou orné, d'une façon à peu près exclusive, par des artistes qui ne sont point *teutsch*, mais ita-

liens ou français, de naissance ou de culture, Sustris, Barella, Zuccali, Cuvillier; les Allemands, tels que les frères Asam et Effner, sont leurs imitateurs. Les artisans du nouveau Munich doivent être allemands : mais nous avons vu Louis I^er^ ignorer ou dédaigner le moyen âge germanique ;

Église de Tous-les-Saints. Vue intérieure.

Tieck n'a pas encore « découvert » Nuremberg. Ce n'est d'ailleurs pas à Munich, ville pauvre et peu ornée au moyen âge, qu'on pourrait renouer le fil d'une tradition autochtone. Les artistes allemands, s'ils veulent rejeter le joug étranger, devront donc s'inspirer des chefs-d'œuvre qui, comme ils semblent aujourd'hui hors du temps, ont été pour ainsi dire dénationalisés par l'admiration universelle de plusieurs siècles, sont devenus le patrimoine commun du monde entier, et ne peuvent être revendiqués par personne, — surtout par les Français. Ces chefs-d'œuvre, ce sont encore

ceux d'Athènes, de la Rome ancienne (pas celle des papes) et de Florence. Il faut que l'art allemand aille, à leur école, faire ses humanités. Mais par là nous voyons Louis I^er^ apporter à la construction d'une ville l'esprit d'un collectionneur, et se condamner ainsi au pastiche. On n'a pas manqué de le remarquer, et de le lui reprocher avec une véhémence parfois exagérée. Dépouillons toute affectation artificielle de raffinement et de dilettantisme, nous devrons convenir que l'architecture, de tous les arts le

La Bibliothèque.

moins personnel, est de tous celui qui, en somme, supporte le moins mal l'imitation ou le pastiche. La reproduction des lignes, des formes, des proportions, peut y être poussée jusqu'à la dernière exactitude et, si la beauté de la pierre, la patine plus précieuse encore du temps, du soleil et des pluies sont inimitables, ces éléments, pour essentiels qu'ils soient, le sont moins en somme que le marbre du praticien à la statue, la palette du peintre au tableau. On peut préférer infiniment la *Loggia dei Lanzi* à la *Feldherrnhalle*, le Palais Pitti au *Königsbau* de la Résidence munichoise ; il y a quelque excès, et une pointe de snobisme peut-être, à décréter de laideur la *Feldherrnhalle* si l'on admire la *Loggia*, et le *Königsbau* si l'on s'extasie devant le Palais Pitti.

Nous avons partout retrouvé, dans les inspirations du roi Louis Ier, le même mélange d'hellénisme et de germanisme. Il se manifeste encore par d'autres traits : presque toute la ville de Munich est bâtie en briques, dissimulées sous un badigeon plus ou moins laid, qui doit être souvent rafraîchi. Afin de rendre cet enduit plus attrayant, les Munichois, de longue date, y tracèrent, soit des motifs d'architecture en trompe-l'œil, comme sur la façade de la Résidence maximilienne, sur l'Herzog-Maxburg, et hier sur la déplorable annexe du Palais de Justice, soit des fresques à sujets humoristiques, historiques ou religieux. Le climat extrême de Munich, avec le froid vif de ses hivers et le soleil brûlant de ses étés,

L'Université.

est fatal aux fresques en plein vent. Pourtant, à l'heure où un érudit crut entendre dans le nom de Munich l'écho du grec μουνυχία, Louis Ier crut voir la tradition décorative de Munich rejoindre celle d'Athènes, de Rome, de Pompéi, et coïncider avec elle. Le jour où un peintre affirma qu'il avait retrouvé un procédé de peinture à l'encaustique « renouvelé des Grecs », la joie du monarque fut au comble, et sa fureur picturale ne connut plus de bornes. De là à voir dans Rottmann un Appelles, et dans Cornelius un Michel-Ange, il n'y avait qu'un faux-pas : Louis Ier ne manqua pas de le faire. Sous les arcades du jardin de la Cour, une horde de peintres terriblement académiques, dirigés par Cornelius, badigeonnèrent des allégories géographiques et des scènes historiques, depuis l'origine de la Bavière jusqu'à l'octroi d'une Constitution par Max-Joseph et la bataille d'Arcis-sur-Aube. Rottmann peignit vingt-huit sites italiens,

célébrés par des distiques du roi, inférieurs, malgré la déférente bienveillance de Gœthe, aux distiques des fleuves, de Schiller. Le climat a dégradé ces médiocres peintures, tout encaustiques qu'elles fussent, et après elles leurs restaurations, et les restaurations de ces restaurations. Sur les murs de la Nouvelle Pinacothèque, les fresques où W. von Kaulbach figurait l'histoire de la peinture moderne et les bienfaits artistiques de Louis Ier ont aujourd'hui tout à fait disparu : prévues dans l'effet pittoresque du monument, elles lui ont laissé l'aspect d'un triste coffre.

La Galerie des Généraux (*Feldherrnhalle*).
A gauche Residenzstrasse ; à droite Theatinerstrasse.

Enfin, toutes les constructions de Louis Ier affectent un caractère instructif et moralisateur. Non seulement elles prétendent nous épargner le voyage d'Athènes, de Rome ou de Florence, mais la noblesse de leurs lignes veut inviter l'esprit à la dignité, à l'élévation. Une rue entière comme la Ludwigstrasse, longue d'un grand kilomètre, n'admet ni une boutique ni un débit de boisson : une fois passé le café Heck et ses saucisses blanches, *lasciate ogni speranza* jusqu'à la brasserie de Schwabing, loin derrière le *Siegestor*. C'est un fait sans pareil dans tout Munich, que ce désert de la soif. Foin de la vile matière : cette voie tracée au cordeau n'est consacrée qu'aux besoins de l'intelligence avec la Bibliothèque, l'Université, plusieurs établissements d'instruction, aux soucis de l'âme avec l'église Saint-Louis, aux affaires de l'Etat avec divers ministères

et administrations publiques, à la gloire des armes avec cette *Feldherrnhalle* et ce *Siegestor* qui en ferment chaque extrémité. Tandis que, jusqu'alors, les embellissements de la Résidence répondaient aux caprices égoïstes des princes, et les maisons privées aux goûts luxueux des particuliers, ici tout parle à tous des intérêts de tous, réglés par une autorité suprême. Retrouvons, une fois de plus, l'esprit d'une république ancienne, d'une *Civitas* obéissant à la discipline d'un monarque allemand. Cette leçon d'intellectualisme, nous la recevons encore à la Pinacothèque

L'arc de Triomphe (*Siegestor*), façade nord; au fond, Ludwigstrasse, la *Feldherrnhalle*, l'église des Théatins.

et à la Glyptothèque : Louis I^er^ donne à l'État bavarois, c'est-à-dire au peuple de Bavière, les collections de ses ancêtres et les siennes propres, tableaux ou statues. Il les honore publiquement de musées construits pour elles, et imposants comme des temples. La leçon profite, l'exemple porte : de ce jour, les Munichois tiendront en effet pour sacrés ces trésors artistiques, dont on leur a signifié ainsi le prix et la dignité, et d'où ils tirent l'appréciable bénéfice d'innombrables visites étrangères.

Ce Munich de Louis I^er^, dont le touriste blâme ou raille d'abord le rigide artifice, montre donc assez vite une complexité vivante et parlante. Après avoir essayé de dégager les principaux traits qui forment son carac-

tère, ne serait-il pas vain — puisque ce caractère ne réside que dans l'ensemble, et disparaît dans chaque monument pris en particulier — d'énumérer et de décrire ces monuments, trop nombreux d'ailleurs pour que cette description ne soit ici forcément insuffisante? Mieux vaut peut-

Église Saint-Louis. Façade.

être examiner ensemble les principaux travaux qui émanent d'un même artiste. Trois noms d'architectes, Klenze, Gärtner, Ziebland, et un nom de peintre, Cornelius, dominent cette époque. De tous ceux-là, le seul Léo von Klenze eut du génie.

Né à Hildesheim en 1787 (il mourut en 1864), il avait travaillé sous l'Empire avec Percier à Paris où Louis Ier, alors prince royal, le rencon-

tra en 1815 : il trouva chez le jeune architecte cet amour de l'antiquité qui l'animait lui-même. Aussi, les esquisses fournies par un concours pour la construction de la Glyptothèque ne l'ayant pas satisfait, le prince donna-t-il la commande à Klenze. Le monument s'éleva de 1816 à 1830 : c'est un « temple grec » d'une élégante simplicité et de proportions heureuses. La disposition intérieure s'adapte bien à son objet qui était de présenter des marbres sous un éclairage favorable ; elle serait meilleure encore si Louis Ier n'avait cru devoir confier la décoration picturale de trois salles à Cornelius, qui y a peint des épisodes de la guerre de Troie, avec le dessin le plus conventionnel et la plus froide couleur. L'année suivante Klenze construisait pour le duc de Leuchtenberg ce palais-hôtel interchangeable, auquel son adresse sut néanmoins donner quelque grandeur et qui lui fut, onze ans plus tard, imposé comme modèle pour entourer, en la masquant, la salle de l'Odéon. C'est Klenze encore qui construira la triple porte des Propylées, ornée de reliefs de Schwanthaler. Sans doute les deux tours latérales ont quelque sécheresse, mais pour apprécier la sobriété de ce monument, ses justes proportions, l'heureuse netteté de son effet décoratif, il suffit de le comparer à l'Arc de Triomphe (*Siegestor*) plus fleuri, mais combien moins frappant, que Gärtner a élevé au bout de la Ludwigstrasse. A Klenze revient aussi la *Ruhmeshalle* ou galerie de la gloire, longue colonnade grecque munie de deux avant-corps, élevée sur un haut soubassement, et où sont rangés aux portes de Munich, sur la Theresienwiese, des bustes de guerriers ; l'effet de cette petite *Walhalla* de banlieue se trouve gâté par une immense statue de *Bavaria*, debout à côté du lion national et élevant dans sa main gauche une couronne de laurier. Klenze encore, ayant si bien réussi la Glyptothèque, a bâti la Vieille Pinacothèque où il abandonne les canons antiques pour les formes de la Renaissance dont il possède moins bien l'esprit. C'est Klenze enfin qui construisit l'imposant Ministère de la guerre et que Louis Ier a chargé d'agrandir la Résidence par deux bâtiments nouveaux, le *Königsbau*, sur la place Max-Joseph, le *Festsaalbau*, sur le jardin de la Cour, sans parler de l'église de Tous-les-Saints, dont la façade donne sur le Marstallplatz. Ces additions au palais tant de fois remanié, et qui ont fixé son aspect actuel, ne purent se faire sans dommage pour certaines constructions du siècle précédent, et les annexes du Residenz-Theater, alors abandonné, ont particulièrement souffert.

Pour le *Königsbau*, Klenze, sur les indications de son auguste maître, s'est inspiré de deux palais florentins, le palais Rucellai et le palais Pitti. Son œuvre ne pouvait donc être très personnelle : il n'a pu que

Cornelius. Le Jugement dernier (église Saint-Louis).

montrer, mais avec une rare maîtrise, son sens des proportions et son adresse dans la distribution des motifs. Le rez-de-chaussée, tout en bossages, s'élève sur un stylobate de pierres épaisses, taillées en diamant; le premier étage combine les bossages avec des pilastres d'ordre ionien et une corniche appropriée; le second étage, n'occupant que le milieu de la façade, remplace les pilastres ioniens par des pilastres corinthiens et se couvre d'un toit légèrement incliné, tandis que, sur le toit plat des deux ailes inférieures court la bordure d'une balustrade en colonnettes ioniennes. Si l'on était insensible aux réels mérites de cette façade, variée par des moyens très simples, il suffirait de la comparer avec celle de la Bibliothèque,

Basilique de Saint-Boniface. Façade.

par Gartner, si plate et si monotone. Quant aux appartements du *Königsbau*, leurs murs n'ont été imaginés par Louis I^er^ que pour recevoir des illustrations énormes à tous les poèmes possibles de la Grèce et de l'Allemagne. La manie littéraire du roi y a déchaîné Schwanthaler, Hess, Schnorr von Carolsfed, Kaulbach, et autres, qui ont terminé leur besogne seulement en 1867. Sophocle, Aristophane, Pindare, Théocrite, Anacréon, la Légende des Nibelungen, Gœthe, la poésie lyrique, l'épique et l'érotique, tout a été prétexte à ces vastes compositions académiques. On en a mis partout : dans les antichambres, dans les salons, dans les salles à manger, dans les chambres à coucher, dans les cabinets de travail et jusque dans ceux de toilette. Depuis Louis I^er^, nul n'a jamais pu habiter cet insupportable décor où le constructeur du *Königsbau*

Marchait et respirait dans un peuple de Dieux.

Le *Festsaalbau* (1832-1842), comme son nom l'indique, contient des salles de parades ou de réception. La tâche de Klenze n'y était pas des plus faciles : il avait l'ordre de respecter les appartements du défunt roi Maximilien Ier et de son épouse, de s'arranger pour que le milieu du bâtiment nouveau fît vis-à-vis au pavillon situé en face dans le jardin de la Cour, afin d'y comprendre, à l'extrémité est, la vieille tour de Saint-Christophe

Basilique de Saint-Boniface. Vue intérieure.

dont une légende affirme que, tant qu'elle subsistera, la race des Wittelsbach ne périra point. La façade du *Festsaalbau*, longue de deux cent quarante mètres, est, comme celle du *Königsbau*, surélevée d'un étage au milieu, où elle s'orne d'une loggia. L'ensemble, plus imposant que celui du *Königsbau*, a moins d'harmonie. Les salles elles-mêmes, notamment la salle de bal et la salle du trône, avec leurs statues *aus der Papiermâchéfabrik von Nürnberg* (comme l'avouent les guides) avec leurs seigneurs de plâtre doré, leurs tribunes géométriques, leurs raides colonnes, leurs canapés rectangulaires, sont des foyers de théâtre et rien de plus. Hélas! fût-on Louis Ier, et aussi épris que possible de la Grèce et de la

Toscane, on n'échappe pas aux lois du synchronisme et on n'est pas impunément contemporain de la monarchie de Juillet.

L'église de Tous-les-Saints, d'après une idée conçue par Louis de Bavière dès 1817, devait rappeler la chapelle palatine de Palerme. En fait, Klenze s'est inspiré surtout de Saint-Marc de Venise... et son œuvre n'est pas sans analogie, à l'extérieur, avec Notre-Dame-des-Champs. Sur la façade il a mélangé avec son habituelle virtuosité les motifs romans et gothiques, mais l'église vaut surtout par son aspect intérieur : les lignes calmes et pleines de sa nef et de ses coupoles s'enrichissent d'une décoration somptueuse d'un byzantinisme romanisant, dont une lumière discrète tempère les éclats et anime l'atmosphère d'une couleur sombre et chaude.

Les travaux de Gärtner restent très inférieurs à ceux de Klenze : ses copies, comme celle de la *Loggia dei Lanzi* dans la *Feldherrnhalle*, sont serviles; ses conceptions hésitantes, comme dans le *Siegestor*, ou sèches comme au palais Wittelsbach et à l'église Saint-Louis. Cette église est pourtant le monument le plus remarquable de son auteur. Elle s'élève en façade sur la Ludwigstrasse. Le plan original, en style roman-italien, ne comprenait que la partie médiane de la façade actuelle, sans les deux tours qui la couronnent, ni les arcades qui la rejoignent de chaque côté au presbytère d'une part, et de l'autre à l'ancienne maison de Gärtner lui-même. En revanche, une tour carrée devait se dresser au-dessus du chœur. L'aspect de l'église, aves ses deux tours maigres et leur couronnement pyramidal, trop écartées l'une de l'autre, est sec et sent encore l'épure. Mais, l'élan de ses deux tours varie toutefois d'une façon assez favorable le profil uniforme de la longue rue. L'intérieur de l'église, en forme de croix latine, est d'une froideur extrême, que ne corrige point le « cycle » que Cornelius a peint sur ses murs. De ces compositions, la plus énorme, la plus remarquable, celle qui suffit presque pour connaître Cornelius, c'est l'immense *Jugement dernier* : elle s'échafaude avec une symétrique correction qui est bien la plus ennuyeuse chose du monde, et l'exécution, avec son dessin inerte et sa fade couleur, n'anime point cette parade académique. A voir cette fresque, on devine que l'esprit de Michel-Ange a hanté Cornelius ; à en voir l'esquisse — au Musée Stædel de Francfort — on se demande s'il n'a pas plutôt pensé à l'Angelico, et ce mélange fait quelque chose qui ressemble surtout à du Chenavard. Cornelius est le type du peintre littéraire suscité par Louis Ier, et son *Jugement dernier* le témoignage achevé de l'impuissance à laquelle était condamné un tel art.

Ziebland a construit notamment pour Louis Ier la basilique de Saint-

Boniface, et derrière elle le monument des expositions artistiques, appelé *Sécession* depuis que cette société y donne son salon annuel. Saint-Boniface fut édifié, de 1835 à 1850, sur le modèle de basiliques romaines, Saint-Laurent hors les murs, Sainte-Marie du Transtevère. Sur la façade, les briques rouges offrent un contraste assez décoratif avec les encadrements et les colonnes de pierre blanche. L'église est à cinq nefs, séparées par quatre rangées de colonnes aboutissant au chœur, sans transept: la nef principale n'a pas reçu de voûte, et laisse apparaître les poutres de la charpente, par une affectation d'archaïsme qui, sous Louis I^er^, n'a pas lieu de

Le palais Wittelsbach.

nous surprendre. La décoration murale, exécutée sous la direction de Hess, est loin d'atteindre à l'effet que l'on rencontre dans l'église de Tous-les-Saints.

La *Sécession*, faisant face à la Glyptothèque, devait être, comme elle, de style grec : pour corriger un excès de symétrie, Ziebland a élevé son monument sur un haut soubassement, et un escalier libre accède à la colonnade du portail. De même, les colonnes de la Glyptothèque étant d'ordre ionique, on adopte pour la Sécession l'ordre corinthien, comme plus tard, pour les Propylées, l'ordre dorique. De la sorte, aucun élément essentiel ne manquait à l'hellénisme de Munich, et spécialement au Königsplatz. Un projet pour enclore la place entière dans un ensemble architectural — on peut en voir la maquette au Musée Municipal — a été par bonheur abandonné. Des arbres et des pelouses sont bien plus propres à

encadrer et à rehausser, en les animant quelque peu, les trois édifices du Königsplatz.

Tels furent les principales tendances artistiques de Louis Ier, et les monuments principaux qui manifestent ces tendances. L'ascendant de l'exemple royal fut puissant sur la noblesse et la bourgeoisie : villas aristocratiques de la Briennerstrasse, maisons à loyer d'Amalienstrasse ou de Gabelsbergerstrasse, imitèrent les styles anciens favorisés par le roi. Sur plus d'une façade, nous pouvons identifier tel détail emprunté à Saint-Boniface, à la Bibliothèque, à tel autre monument de l'époque ludovicienne.

Cependant, sous le règne même de Louis Ier, des tendances autres que les siennes commençaient à s'affirmer; le romantisme littéraire exhumait les beautés du moyen âge, et les honorait d'une piété où entrait une part de sentiment national. Le prince Maximilien, fils ainé de Louis Ier, et en faveur duquel celui-ci allait abdiquer en 1848, s'intéressait à ce style gothique, méprisé naguère par Louis Ier lui-même, malgré les subsides qu'il avait accordés à la construction de l'église de Marie-Auxiliatrice, édifiée dans le faubourg de l'Au, de 1831 à 1839, par Ohlmüller et Ziebland, un des premiers essais du gothique moderne en Allemagne. Si bien que le roi, voulant doter son héritier d'un palais, fut désolé lorsque celui-ci demanda un palais en style gothique, avec des créneaux et des fenêtres ogivales. Louis Ier résista d'abord, comme si son fils avait voulu épouser une princesse française, puis il céda, mais en lésinant, et le palais Wittelsbach, construit par Gärtner de 1843 à 1848, pauvre masse rouge, manque aujourd'hui encore des ornements prévus qui l'auraient rendu plus intéressant. Lorsque Maximilien à son tour fut roi, il voulut, comme son père, attacher son nom à la création d'un nouveau quartier et à la formation d'un nouveau style, à Munich. On perça donc une large rue — telle, la Ludwigstrasse — partant du théâtre de la Cour pour descendre jusqu'à l'Isar, en face des faibles talus du Gasteig : c'est la Maximilianstrasse. Un concours fut ouvert pour lui donner l'unité du style « gothique »; dans sa retraite, Louis Ier grommelait : « Ce style serait bon à Nuremberg; à Munich, il ne vaut rien. » De fait, malgré une situation beaucoup plus favorable, l'aspect de la Maximilianstrasse — rue commerçante, d'ailleurs — n'a pas l'ampleur de la Ludwigstrasse. Afin de la terminer par un sujet monumental, ainsi que Louis Ier avait fait pour la Ludwigstrasse, Maximilien décida la construction, derrière le pont de l'Isar qui continuait la Maximilianstrasse, et sur une légère hauteur, d'un immense établisse-

ment d'instruction et d'art, dont la façade serait gothique, le *Maximilianeum* (1857-1861). Avec les arcades à jour — où le plein cintre fut, au dernier moment, substitué à l'ogive — de ses deux ailes, cette large bâtisse n'a l'air que d'une gare ou d'un viaduc. Décidément, Louis Ier, malgré les erreurs de ses chimères, avait l'œil plus clair, le goût plus sûr et un plus ferme sentiment du style.

Le génial et fantasque Louis II, qui régna de 1864 jusqu'à l'obscure tragédie de Berg en 1886, eut sur Munich de vastes projets : il voulait, per-

Le *Maximilianeum*.

çant tout le quartier du *Lehel*, tracer une voie triomphale qui, partie du jardin de la Cour, et atteignant l'Isar, l'eût traversé comme fait la Maximilianstrasse, pour aboutir, sur la rive droite du fleuve, à un monumental théâtre wagnérien dont l'architecte berlinois Semper avait déjà dressé les plans et dont le Musée Municipal garde la maquette. Des raisons politiques et économiques, l'hostilité générale contre Wagner ont étouffé ces projets : Louis II a réservé alors pour ses châteaux de Herrenchiemsee, de Linderhof, de Hohenschwangau et de Neuschwanstein, toutes ses fantaisies architecturales : à Munich, il a seulement orné quelques pièces de la Résidence. Plus tard, Bayreuth ayant joui d'une gloire et de bénéfices que Louis II avait souhaités pour Munich, on a essayé de rendre la vie à ses projets : la Prinz-Regentenstrasse a été percée, qui a l'avantage de

longer l'admirable Jardin Anglais, et on a construit au delà de l'Isar le Prinz-Regenten-Theater qui, édifié au déclin de l'enthousiasme wagnérien, ne connaîtra sans doute jamais les beaux jours de Bayreuth, malgré les avantages immenses que Munich offre sur Bayreuth, pour une « saison musicale ».

Les nouvelles conditions d'existence dont bénéficie l'Allemagne entière depuis 1870 ne pouvaient manquer d'influer sur les destinées du Munich moderne. Munich participe à l'enrichissement rapide, à l'accroissement soudain de l'Empire entier. Depuis trente-cinq ans sa population a triplé : elle atteindra demain six cent mille âmes. Pourtant Munich ne s'est pas rué sur l'or, sur l'industrie, sur le commerce, comme Berlin, Hambourg, Francfort. Le calme particularisme bavarois s'est gardé du vertige prussien. Et tandis que d'autres luttaient avec âpreté pour des intérêts plus matériels, Munich n'a guère travaillé qu'à maintenir sa suprématie artistique en Allemagne. Mais les circonstances économiques et politiques n'ont pas seules changé : par elles ou avec elles, les conditions artistiques elles-mêmes se sont profondément modifiées. Le mouvement qui avait reçu de Louis I^er^ une si vigoureuse impulsion, que Maximilien II avait entretenu — et détourné — d'une main plus débile, cesse d'obéir à l'inspiration de la Cour : Louis II, rebuté par les « Philistins » de Munich, vit son rêve dans la solitude des lacs ou des montagnes. Après lui son oncle, le prince régent Luitpold, vieillard actif et robuste, ne s'intéresse qu'à la chasse : sans doute, fidèle à la tradition de son père Louis I^er^, il ne marchande pas ses encouragements à l'art. Il paye et il inaugure des monuments à la conception desquels il est resté tout à fait étranger. Et la municipalité de Munich, malgré les soins d'une « commission des bâtiments », ne peut reprendre le rôle abandonné par le souverain. Dès lors la vie artistique de Munich, depuis 1870 — pour nous en tenir à ce que l'aspect des rues en révèle à un promeneur — ne le cède pas en activité à celle des deux générations précédentes : elle la dépasse en liberté. Les bâtiments qui s'élèvent n'ont plus pour but de remplir le programme artistique d'un monarque dilettante : ils répondent aux besoins plus spontanés, mais aussi plus multiples et plus divers, d'une population accrue en nombre et en richesse ; et ils s'élèvent selon la fantaisie d'artistes indépendants qui n'ont plus pour mot d'ordre que leur goût personnel, souvent guidé par le souci de contribuer par leurs œuvres au décor de toute la ville et d'y exprimer quelque chose du caractère national. De là une extraordinaire variété de tentatives, celles-ci timides, celles-là bizarres, la plupart

franches dans le bien ou dans le mal, mais parfois excellentes et qui, en tout cas, témoignent d'une vitalité artistique dont nous chercherions vainement l'exemple dans le stérile marasme où végète notre architecture française actuelle. Seulement, elles s'enchevêtrent si fort dans le temps et dans l'espace, qu'on doit renoncer à les présenter dans un ordre qui ne soit pas artificiel.

Rendus à eux-mêmes, les architectes ont essayé, d'une part, de ressusciter un éclectisme luxueux qui se réclame, à plus ou moins bon droit,

L'Académie des Beaux-Arts.

de la Renaissance italienne. Les deux édifices les plus remarquables qui puissent se ranger sous cette catégorie sont, sans parler du fameux café Luitpold et de nombreuses banques ou maisons de grand commerce du Maximiliansplatz, l'imposante Académie des Beaux-Arts, élevée de 1883 à 1886 par Neureuther, et le Palais de Justice de M. Friedrich von Thiersch (1891-1897) auquel son auteur, par une fantaisie singulière, vient d'adjoindre (1905) une annexe en vieux style allemand, avec deux tours carrées, de la forme la plus roide, et bariolées du plus affligeant badigeon. Un autre exemple de cette manière brillante et banale s'observe dans la villa du célèbre collectionneur le comte Schack, construite en 1872-1874 par Gédon. Des artistes comme le peintre Lenbach et le peintre Stuck se sont divertis à faire élever, l'un une villa de la Renaissance italienne qui rappelle la villa Malta,

propriété de Louis Ier à Rome, l'autre une villa qui évoquerait plutôt Pompéi, comme Louis Ier l'avait évoqué à Aschaffenbourg; mais la tendance plus générale qui peu à peu se dégage et se fixe, est un archaïsme moderniste qui s'alimente aux traditions locales.

Cet archaïsme, à Munich, date de Louis Ier; les exigences de l'esprit moderne, grand fouilleur de passé, lui donnent une précision nouvelle: aussi en circonscrira-t-il le terrain. Louis Ier parcourait les ruines de la Grèce et de Rome; Maximilien II voulait relever celles de je ne sais quelle vague Germanie gothique; les architectes du Munich moderne semblent

Le Palais de Justice (bâtiment principal).

s'inspirer plus spécialement de la Renaissance allemande telle qu'on l'observe en Bavière. Les environs immédiats de Munich sont une contrée assez plate, mais la rapidité nouvelle des communications a rapproché la ville d'un admirable pays de montagnes et de lacs, et l'a mise à une heure de Schliersee. Munich est devenu un centre d'excursions et une étape de « tourisme »; le Munichois a pris des goûts rustiques; il aime les maisonnettes perdues dans les prairies ou perchées dans les sapins, et peu à peu les humbles maisons, les modestes églises des petits villages sont venues réformer celles de la grande ville, qui d'ailleurs, au XIXe siècle, a planté autant de jardins qu'elle a construit de monuments. Les architectes semblent s'être efforcés de styliser et d'adapter à la vie d'une grande ville des motifs indigènes : on est revenu aux frontons à volutes, quitte à en

décorer le toit de ces pâtés de maisons qui s'élèvent dans le nouveau quartier de Schwabing et sur les bords de l'Isar. Aux façades badigeonnées ou peintes à fresque de la ville, on substitue souvent le blanc crépi des maisons campagnardes, sur lequel se détachent si bien les toits de briques

La galerie Schack.

rouges. Et si la perspective a pour premier plan les jardins qui bordent l'Isar, coulant entre des quais tout parés de verdure, le tableau a une vivacité charmante où, malgré tant de siècles passés, nous reconnaissons ce vieux profil de Munich, par Cranach, conservé au château de Schleissheim. Les églises surtout s'accommodent de ce retour à une tradition familière : qui dit religion dit tradition et recueillement ; la fixité des rites aime à s'accomplir dans des temples aux formes anciennes. Un architecte, dont le génie a tant fait pour donner au Munich contemporain un carac-

tère plus pittoresque et plus aimable, M. Gabriel von Seidl, a offert, en 1892-1894, dans la charmante église Sainte-Anne, le chef-d'œuvre de cette formule. Les motifs de l'art roman et les formes de la Renaissance allemande s'y marient dans une harmonie savoureuse : pour protéger l'église, archaïque et rustique, contre le voisinage de la ville moderne, il l'a entourée d'un petit rempart orné d'une fontaine, et où pousse un joli jardinet, comme un écrin de verdure d'où surgit ce joyau blanc et rouge.

Église Sainte-Anne (1892-1894).

M. G. von Seidl n'a pas montré une moins grande virtuosité, ni une imagination moins plaisante, en élevant le *Künstlerhaus* (1900) qui, sur la place Lenbach, constitue maintenant avec la Synagogue romane de M. Albert Schmidt (1887), à côté de la Maxburg, un tableau d'une verve massive, mais saine, à qui les deux tours de la *Frauenkirche*, s'élançant par derrière, donnent leur consécration bien munichoise. C'est encore M. Gabriel von Seidl qui, construisant un pâté de maisons sur l'emplacement d'une tour ancienne de Munich, la tour *Ruffini*, se divertit à fixer sur le nouvel édifice le souvenir de ceux dont il a pris la place, et la tradition des âges défunts : une peinture murale représente la tour détruite ; un cadran

solaire s'orne, selon l'exemple des ancêtres, d'une fresque où l'on voit la Vierge et l'enfant Jésus. Au-dessus du premier étage, des bas-reliefs sur fond bleu ressuscitent des figures médiévales : *Tempus*, *Virtus*, le *Bourgeois*, la *Ménagère*, l'*Artiste*, la *Jeune fille*, le *Savant*, la *Paysanne*, tandis qu'au milieu du second étage trône le patron de Munich, le moinillon joyeux, le *Münchener Kindl*. De même encore, M. G. von Seidl exécutera pour une ancienne auberge de Munich, le Bauerngirgl, exproprié en

Cliche de M. Paul Sachs.

Église Sainte-Anne (détail de la façade).

1844 par la *Feldherrnhalle*, mais qui, dans un local nouveau veut témoigner encore de son ancienneté, un décor délicatement archaïque, auquel collaborent la voûte du plafond, de vieilles gravures, d'antiques vaisselles, des bois de cerfs, etc. Et nous avons encore à admirer son plus magnifique tour de force, le Musée National.

Au moment où se reformait ainsi un style indigène, plein de saveur, presque toutes les grandes brasseries de Munich ont reconstruit ces immenses restaurants qui, dans la ville, servent de succursales aux *Keller* des faubourgs. Les architectes ont pu ici, avec une parfaite convenance, déployer les ressources du « pittoresque bavarois ». De ces brasseries, la plus remarquable est la Brasserie Royale, avec sa pesante tourelle, avec la fontaine de sa cour où mène un sombre couloir, et, en haut, cette

énorme salle dont la voûte peinte — et déjà si enfumée! — ne rappelle la voûte du vieil Hôtel de Ville que pour l'écraser de ses proportions insolentes. A côté de cette « brasserie type », où un tableau vraiment artistique sert de cadre à des tableaux de mœurs encore plus sincères, il faut citer le restaurant de l'*Augustinerbräu*, par M. Emmanuel von Seidl.

La bière est l'industrie et le commerce local de Munich, par excellence; elle semble avoir donné le ton aux autres commerces. Après la

Cliché de M. Paul Sachs

Le « Künstlerhaus » et la Synagogue.

construction d'un fâcheux Palais de cristal, par Maximilien II, on pouvait craindre que l'usage des constructions de fer et de verre s'implantât à Munich. En réalité, il y a fait peu de progrès. Au contraire, les deux plus grands magasins de nouveautés de la ville, Tietz et Oberpollinger, ont tenu à honneur de bâtir récemment deux édifices dans un style d'une bonhomie autochtone. La maison Tietz, vis-à-vis la Gare centrale, est plus lourde et plus compacte; mais Oberpollinger, établi sur la Neuhauserstrasse, près du Karlstor, séparé du Bürgersaal par une étroite maison, voisin aussi de l'ancien Collège des Jésuites et de l'église Saint-Michel, a montré envers ces ancêtres la plus touchante déférence : il n'a pas élevé au-dessus du leur la corniche de son toit, où se dresse un triple pignon, simple,

modeste et bon enfant, dont la triple arête s'orne d'un Mercure et de deux vaisseaux, dieu et symboles du commerce.

Parmi les autres édifices les plus remarquables ou les plus pittoresques de Munich, sont les salles de cimetières élevées par M. Grässel, et l'Orphelinat municipal, par le même artiste, charmant pastiche du XVIII^e^ siècle, dont la grâce semble bien faite pour sourire à l'enfance abandonnée.

Brasserie royale de la Cour (*Hofbräu*) façade sur le Platzl.

L'Hôtel de Ville avait été augmenté en 1867-1874, par M. Georg von Hauberrisser, d'un grand bâtiment gothique, en façade sur le Marienplatz et la Dienerstrasse. De 1902 à 1905 on a prolongé cette façade sur tout le Marienplatz et en retour sur la Weinstrasse. Le nouvel édifice, gothique lui aussi et dû encore à M. von Hauberrisser, est, en soi, d'une richesse d'imagination divertissante. Les arcades robustes, les balcons de bois fleuris, les statues de monarques ou de héros, les armes de villes qui ornent ses murs, forment une décoration ingénieuse et variée. On ne laisse pas non plus d'apprécier avec quelle adresse l'architecte a su raccorder le bâtiment de 1905 avec sa façade en ciment armé, à l'aile en briques de 1874, gardant

au bâtiment nouveau les proportions de l'ancien, et poursuivant jusque sur les murs de l'ancien la décoration sculpturale du nouveau. Toutefois, la virtuosité la plus consommée ne pouvait ici esquiver des périls graves : conçues et exécutées pour un édifice de largeur médiocre, les arcades ogivales du rez-de-chaussée, pour un bâtiment qui a plus que doublé de largeur, paraissent aujourd'hui un peu trapues. Cet inconvénient est

Maison Oberpollinger (Neuhauserstrasse).

très aggravé par une tour, haute de quatre-vingts mètres, qui couronne avec une belle hardiesse sans doute, mais avec trop d'orgueil, le nouvel édifice. Cette tour écrase le monument lui-même et, par malheur, pour ceux qui ont connu le Marienplatz auparavant, elle ne gâte pas le seul monument : la place tout entière s'en trouve réduite et comme ratatinée. Devant le vertigineux colosse, la colonne de Marie et la *Fischbrunnen* ne sont plus que d'imperceptibles pygmées. Enfin, les deux tours vénérable de la *Frauenkirche*, bien que leur hauteur absolue dépasse encore celle de la tour du *Rathaus*, sont humiliées et comme détrônées par elle. Naguère, leur double fût s'élevait avec majesté dans la perspective de la

place: elles y dominaient; elles y sont aujourd'hui dominées, et voilà détruit un des aspects les plus familiers, les plus historiques de Munich. Un Gabriel von Seidl n'eût pas commis pareil contre-sens.

Mais l'exemple de Louis Ier n'a pas donné l'essor seulement à l'architecture munichoise. L'éxécution de ses nombreuses fresques, la création de la Nouvelle Pinacothèque ont contribué à faire de Munich, au XIXe siècle, la capitale de la peinture allemande. Il n'est presque pas de peintre

Nouvel Hôtel de Ville construit en 1867-1874 (partie de droite) et 1905 (partie de gauche) façade sur le Marienplatz, à droite le *Fischbrunnen*; au fond la colonne de Marie, tours de la *Frauenkirche*.

allemand qui ne soit issu de Munich ou n'ait quelque temps vécu et travaillé à Munich. Dachau, le Barbizon de l'Allemagne, où les peintres allèrent s'ébrouer de la routine académique et regarder la nature en face, Dachau est une bourgade dans la banlieue de Munich.

Louis Ier, de même, avait tenté un effort souvent malheureux, mais intéressant, pour marier la peinture avec l'architecture, pour faire collaborer des arts divers à une harmonie homogène. De lui aussi date à Munich la fortune des arts appliqués, qui y sont florissants. Cette collaboration de tous les arts, peinture, sculpture, architecture, mobilier s'est manifesté à Munich par des ensembles comme celui du Künstlerhaus, construit et décoré sous la direction commune de l'architecte G. von Seidl et du

peintre Lenbach. Munich, centre de la production artistique en Allemagne, est aussi le centre du commerce artistique, bien que le premier rang lui soit chaque jour plus âprement disputé par Berlin.

Cette activité artistique a fini par atteindre jusqu'à l'humour munichois si bien que, capitale de l'architecture et de la peinture allemande, Munich est aussi devenu la capitale de la caricature allemande. Longtemps l'humour inné des Munichois s'est alimenté à une source indigène et nourri pour ainsi dire de sa propre substance : les bourgeois pansus, les ménagères bavardes, les piliers de brasseries, les paysans obtus ont fourni aux *Fliegende Blätter* un thème inépuisable mais monotone. Le souffle artistique a passé : la caricature politique et sociale a pris grâce à lui, dans le célèbre *Simplicissimus*, une ampleur et une variété nouvelles : des dessinateurs comme Th. Th. Heine, peintre des bourgeois ou des grands, comme Thöny, peintre des militaires, comme Reczinek, peintre des femmes, ont fait entrer la satire dans le concert des arts où son fifre perce, et ne détone pas. Enfin, un des hommes à qui Munich doit le plus, M. Georges Hirth, le savant éditeur du *Formenschatz*, a créé *Jugend*, revue unique au monde, où s'expriment avec une vivante liberté les tendances communes ou diverses de l'art littéraire ou de l'art plastique. Il est essentiel aujourd'hui à la figure et au renom de Munich, comme ville d'art, que paraissent dans ses murs, chaque semaine, la première page de *Simplicissimus* et la couverture de *Jugend*.

Ainsi, peu à peu, — par une évolution qui serait bien intéressante à suivre et qu'on hésite à signaler si brièvement — l'art a pénétré la vie entière de Munich. Il serait surprenant que cela se fût fait sans un peu d'excès. Il y a à Munich trop d'expositions de peinture, trop de marchands de tableaux, de statuettes, de choses coloriées, d'objets artistiques ou prétendus tels. Le commerce des antiquités y est trop frénétique pour qu'on ne soupçonne pas derrière lui une industrie non moins active. Le désir légitime d'attirer les étrangers et de les retenir s'affiche parfois avec une complaisance un peu trop prévenante et qui sent la « ville d'eaux ». Mais ce sont là en somme, pour des qualités charmantes, de bien faibles travers.

Musée National. (Façade sur la Prinz-Regentenstrasse.)

CHAPITRE V

LES MUSÉES

La Vieille Pinacothèque; comment elle s'est formée. La Nouvelle Pinacothèque : ses destinées. La galerie Schack. La Glyptothèque. Le Musée National.

Munich, octroi et forteresse du Moyen âge germanique, devenu ensuite, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle la Rome, et plus tard avec Louis I^er^ l'Athènes de l'Allemagne, hésitant au XIX^e^ siècle entre les traditions indigènes et les styles étrangers, avant de s'affirmer capitale de l'art moderne, Munich est un musée : l'esprit de collection a réuni dans ses murs des églises romaines, des palais florentins, des temples grecs. Mais c'est un musée de copies, copies dont on a dit peut-être trop de bien en Allemagne et trop de mal en France. Or, ce musée en renferme d'autres, tout pleins ceux-là des chefs-d'œuvre les plus authentiques. Ils ne font pas seulement la gloire de la ville et son ornement : ils en sont véritablement devenus un organe intellectuel. Créés, soit avec une longue patience, soit avec un zèle fiévreux,

par les souverains du pays, donnés à lui par eux, installés dans des édifices imposants et bien adaptés, qui disposent à considérer l'œuvre d'art comme un objet à la fois de culte et d'étude, ces musées sont vite devenus très populaires. Un Munichois des classes moyennes connaît l'existence de la Pinacothèque mieux qu'un Parisien de culture équivalente celle du Louvre : il en est plus fier. La Pinacothèque et la Glyptothèque, enfin, n'attirent pas que des étrangers : elles amènent à Munich plus d'un artiste que le charme de la ville retient. L'existence de la Pinacothèque, puis la faveur dont les beaux-arts jouirent sous le roi Louis I^er^, a contribué à faire de Munich le grand centre et hélas! le grand marché de la peinture allemande. Nulle part, mieux qu'à Munich on ne voit comment un musée, réceptacle de choses mortes, peut devenir un principe de vie.

Un livre entier ne suffirait pas à énumérer les richesses que renferment les divers musées de Munich : d'autre part on ne peut se résoudre à une sélection, forcément restreinte et qui, pour célébrer un chef-d'œuvre, en négligerait dix aussi beaux. Peut-être vaut-il mieux, en racontant l'histoire de ses musées, dégager de cette histoire et expliquer par elle le caractère de chacun d'eux.

On connaît des galeries plus riches que la Vieille Pinacothèque de Munich : il n'en est point qui offre plus d'équilibre et plus de tenue. Presque toutes les écoles s'y trouvent dignement représentées, hormis l'école anglaise. L'ensemble se maintient à un degré de qualité qui ravit et éblouit le visiteur : les toiles de second ordre y sont une exception. Le secret d'une si précieuse perfection se rencontre dans l'histoire de la Pinacothèque, histoire longue et variée, faite de vicissitudes dynastiques, de bouleversements politiques, de négociations diplomatiques, où circule le fil solide d'une infatigable persévérance et d'une sûre tradition, histoire aussi belle, dans son genre, que notre histoire de France.

Les Wittelsbach, souverains de la Bavière depuis le XII^e^ siècle, sont des princes de goût raffiné, d'un raffinement qui aujourd'hui, par l'usure de la race, s'exaspère jusqu'au romantisme fantastique d'un Louis II et à la démence d'un Othon. Le premier « collectionneur » que nous ayons rencontré parmi eux est Albert V (1550-1579). Si, à vrai dire, son goût ne valait pas son zèle, s'il s'attachait volontiers à l'acquisition d'objets dont la bizarrerie faisait la rareté, si, curieux d'antiques, il prenait livraison des faux les plus avérés, toutefois, parmi les sept cents numéros de sa collection que comprend, rien que pour la peinture, l'inventaire dressé en 1598 par Fickler, figurent déjà la Lucrèce d'Albert Dürer et le Sir Bryan Tuke

de Holbein le Jeune. Nous avons vu son successeur Guillaume le Pieux, consacrer toutes ses ressources à la construction de l'église Saint-Michel, du collège des Jésuites, de l'Herzog-Maxburg et du vieux château de Schleissheim : non seulement il dut suspendre, dès 1583, toutes acqui-

Albert Dürer. Portrait de l'artiste. (Vieille Pinacothèque).

sitions nouvelles d'œuvres d'art, mais on songea même à battre monnaie avec les collections de son père. Par bonheur, le long règne de Maximilien Ier (1597-1651) renoua la tradition établie par Albert V ; le cabinet de curiosités et de médailles s'enrichit à nouveau, et, parmi les tableaux dont il augmenta sa galerie, il faut citer le triptyque Paumgärtner d'Albert Dürer, acquis à l'église Sainte-Catherine de Nuremberg en 1613 et dont la restauration plus ou moins opportune a fait couler tant d'encre

en 1902; sous ce règne Rubens, qui trône si magnifiquement à la Pinacothèque, avec soixante-seize toiles ou panneaux, fit son entrée dans les collections électorales avec la grande Chasse aux lions. L'époux de l'italienne Henriette-Adélaïde de Savoie, l'électeur Ferdinand-Maria (1651-1679), plus soucieux de décorer l'église des Théatins ou ses châteaux de Munich et de Nymphenbourg, que d'acquérir des tableaux, laissa à son fils et successeur Max-Emmanuel (1679-1726) la gloire de donner aux collections de Bavière un nouvel essor. Ses relations avec les familles royales ou princières d'Espagne, de France ou d'Italie, son séjour dans les Pays-Bas comme gouverneur, avaient instruit et ouvert son goût : grâce à lui, la galerie s'enrichit de douze Rubens, parmi lesquels le portrait délicieux d'Hélène Fourment, tenant sur ses genoux son fils nu, coiffé d'un large chapeau à plumes, la Promenade dans un parc, la Paix et la Guerre ; l'un d'eux, l'Adoration des Rois, se trouve aujourd'hui, par suite des guerres napoléoniennes, au musée de Lyon. Nous devons aussi à Max-Emmanuel plusieurs beaux Van Dycks, l'organiste Liberti, le peintre deWael et sa femme, le sculpteur Colyns de Nole, le duc de Croy et sa femme, le Crucifix, un grand nombre de petits tableaux hollandais et les enfants jouant aux dés, de Murillo. C'est pour abriter sa galerie, chaque jour plus considérable, que Max-Emmanuel, dès 1684, avait fait commencer par l'architecte italien Zuccali, à trois lieues au nord de Munich, le nouveau château de Schleissheim, dont les toiles les plus belles devaient émigrer plus tard à la Vieille Pinacothèque, mais qui garde encore, avec de somptueuses tapisseries, une multitude de maîtres anciens et, parmi quelques tableaux modernes, les œuvres tragiques autant par leur géniale inspiration que par le désespoir qu'on sent dans leur exécution gauche ou inachevée de ce grand solitaire que fut Hans von Marées (1837-1887). Les collections de Schleissheim ne cessèrent de croître sous le règne de Max-Joseph III (1745-1777) : un inventaire, dressé en 1761, mentionne l'illustre Charles-Quint du Titien et sa « Vérité », le double portrait de Pâris Bordone, nombre de Rubens et de Van Dycks, une quantité de hollandais et trois Murillos.

La ligne bavaroise de la maison Wittelsbach s'éteignit en 1777 avec Max III, auquel succéda un prince de la ligne palatine, Karl-Theodor. Comme leurs cousins de Bavière, les princes palatins avaient de leur côté constitué à Mannheim une importante galerie qui, dans les dernières années de Karl-Theodor, vint enrichir la galerie de Munich-Schleissheim de deux Rembrandts (la Sainte-Famille et la tête d'Isaac), de deux Bols, de nombreux Brouwers, Adrien et Isaac van Ostades, Dows, Mieris, Ter-Borgs,

ce dernier représenté notamment par l'exquis « Enfant au chien », une des perles les plus fines de Munich. Vinrent aussi prendre place parmi leurs dignes devanciers, le Berger et la Bergère de Rubens, et ses Sabines; le merveilleux petit portrait de Snayers, si crâne et fin, par Van Dyck; la tragique Mort de Sénèque de Ribera, et les insouciants « Mangeurs de petits pâtés » de Murillo.

Albert Dürer. Un des volets de l'autel Paumgärtner.

La mort de Karl-Theodor, en 1799, provoqua un nouveau changement dynastique... lequel enrichit encore la galerie bavaroise d'un magnifique affluent, car les princes de Deux-Ponts, qui montaient sur le trône avec Max-Joseph, possédaient, eux aussi, une importante collection. Toutefois, les guerres du premier Empire exposèrent ces tableaux à des dangers et vicissitudes, dont on ne peut raconter ici le détail : un certain nombre avaient été transportés à Paris, d'où les traités de 1815 les ramenèrent à Munich. Parmi les neuf cent soixante-quatre toiles dont les princes de Deux-Ponts dotèrent ainsi la Bavière, il faut citer les deux paysages, le Matin et l'Après-midi, de Claude Lorrain, la Jeune fille couchée sur un lit, de Boucher — que Schleissheim a gardée — et un grand nombre de hollandais, dont la « Cuisinière » de Metsu.

En 1803, nouvel accroissement : la sécularisation des biens ecclésiastiques dans la Bavière — qui comprenait alors le Tyrol — enrichit les collections de Munich en vieux maîtres allemands, et lui apporta, outre la Crucifixion du Tintoret qui, de l'église aujourd'hui délabrée des Augustins, s'est réfugiée à Schleissheim, la Trinité de Rubens et sa « Femme de l'Apocalypse ». L'année suivante dépouilla encore au profit de Munich les châteaux de Dachau, de Neuburg et de Haag.

Enfin et surtout Munich devait annexer, en 1805-1806, la galerie de Dusseldorf, fondée par les ducs Wolfgang-Wilhelm et Philippe-Wilhelm, au XVII[e] siècle, augmentée avec le soin le plus éclairé par Johann-Wilhelm (1690-1716). Par suite d'alliances de famille, Dusseldorf

était échu aux princes palatins ; le 16 décembre 1805, Max-Joseph cédait à la France, en échange du margraviat d'Anspach, le grand-duché de Berg. Mais le 31 décembre suivant, à la veille de transmettre ses titres de possession, il donna l'ordre d'expédier à Munich les trois cent cinquante quatre tableaux, presque tous de premier ordre, qui composaient la galerie de Dusseldorf. Le gouvernement français, ayant d'autres affaires en tête — osons dire de plus importantes — ne fit aucune difficulté pour autoriser ce déménagement à la cloche de bois : il poussa même la complaisance jusqu'à demander en 1811 au roi de Bavière ce qu'on devait faire des cadres, restés à Dusseldorf, et dont celui-ci eut la générosité de se désintéresser. A défaut des cadres, il gardait pour Munich quarante Rubens, dix-sept van Dycks, l'admirable Homme roux de Douffet, les six scènes bibliques de Rembrandt, le portrait présumé d'André Vesale par le Tintoret, d'un si merveilleux relief, les Madones de Palma le Vieux et du Titien, les Saintes Familles de Raphaël et d'André del Sarte.

Non contents des trésors qui affluaient ainsi de toute part, la Cour ou l'État bavarois achetaient encore des tableaux et non des moindres : c'est, en 1805, pour six cents florins, le célèbre portrait de Dürer par lui-même, hiératique avec les longues tresses de ses cheveux, son visage immobile, ses doigts fuselés, et si vivant avec ses yeux humides et sa peau luisante. Ici nous voyons Louis I^er^, alors prince royal, à peine âgé de vingt ans, entrer en scène, et marquer par quelques coups d'éclat son goût et son audace. L'amour de la Grèce n'était pas chez lui exclusif : son intervention sut donner à la galerie royale des tableaux tels que le Raphaël Altoviti — ne devait-il pas, plus tard, poser la première pierre de la Pinacothèque au jour anniversaire de Raphaël ? — le Saint Thomas de Villeneuve de Murillo, la Madone du Titien, la Vierge à l'Eglantier de Francia. Une fois sur le trône, Louis I^er^ put faire mieux encore : non seulement des acquisitions isolées amenèrent à la future « Pinacothèque » de nombreux tableaux italiens parmi lesquels les deux madones *di Tempi* et *della Tenda* de Raphaël, mais il acheta sur ses deniers privés deux collections entières, celle des frères Boisserée, de Cologne, souvent célébrée par Gœthe, et celle du prince Wallerstein, qui firent entrer dans la galerie un bataillon serré de vieux allemands et de maîtres hollandais.

Cependant, les traités de 1815 venaient d'exposer les collections de Munich à un grave danger : le duché de Berg, avec la ville de Dusseldorf, ayant été annexé à la Prusse, certains journaux prussiens, le *Mercure rhénan* dès 1815, l'*Observateur allemand* en 1818, réclamèrent le retour à la Prusse des tableaux que naguère l'électeur et futur roi Max-Joseph

hevaux, de guerriers. Et quelle apocalyptique
lourdes grappes humaines pour les vendanges
t Jugement dernier! Faut-il un nouveau con-
de dans un parc où la belle ordonnance d'un par-
pourtant pressentir les galanteries de Watteau.

Murillo. Enfants à la grappe. (Vieille Pinacothèque).

fin les esquisses pour l'histoire de Marie de Médicis — y compris
de Blois, décommandé par la susceptible italienne — pochades
dont toute la verve n'a pas subsisté dans les panneaux officiels
Louvre. Et c'est partout la plus vibrante épopée de la couleur,
air, et de la vie, qu'ait jamais chantée la palette d'un peintre.

Nouvelle Pinacothèque, dans la pensée de son fondateur, devait
n prolongement dans le temps, de l'ancienne. Hélas, après le

approprié de la façon la plus exacte à sa destination, pour présenter des tableaux sous l'éclairage le plus normal, dans l'ordre le plus judicieux. Et ce dernier avantage — poussé presque jusqu'à l'excès didactique — s'ajoute heureusement aux autres : le sage Cornelius a pu, dans une galerie adjacente aux grandes salles, raconter l'histoire de la peinture en

Raphaël. Portrait de Bindo Altoviti. (Vieille Pinacothèque.)

vingt-quatre allégories banales : son enseignement est par bonheur aussi vain qu'il serait stérile. La disposition méthodique des salles rend plus significative encore l'éloquence des maîtres.

La Vieille Pinacothèque est familière, pourrait-on dire, à ceux même qui ne l'ont pas visitée, tant elle contient de toiles illustres, popularisées en tout pays par la gravure et la photographie. Au premier coup d'œil, nous les reconnaissons : et il n'est pas de terre plus agréable à découvrir que la terre promise. Quelle joie rare, lorsque l'émotion attendue ne manque

pas de se produire! Et comment ne pas l'éprouver lorsqu'on se trouve tête à tête avec l'effigie de Dürer par lui-même, ou devant le Charles-Quint du Titien où il y a tant de grandeur et tant de lassitude, aussi bien dans le visage et le buste du monarque que dans le velours fané de son fauteuil : Van Dyck, ailleurs plus royal, n'a jamais eu plus de grâce noble et fine que dans la souple chevelure ou le tendre regard de son propre portrait, dans le sourire aimé de sa femme ; Rembrandt, avec le sacrifice

Rubens. Enlèvement des filles de Leucippe. (Vieille Pinacothèque).

d'Abraham et les six scènes bibliques, si vigoureuses; Raphaël, avec ses madones les plus suaves et le portrait de Bindo Altoviti ; Murillo, avec ses enfants des rues espagnoles; tant de petits maîtres hollandais, avec les Téniers les plus malicieux, les Van Ostades les plus verveux, avec un adorable Ter Borg forment ici une incomparable élite. D'autres toiles, pour être moins célèbres, moins souvent citées ou reproduites, n'en sont pas moins de toute beauté, entre autres, parmi les portraits, celui présumé de Vésale par le Tintoret, l'homme roux de Douffet, le gentilhomme en rouge de Pereda, et notre Turenne par notre Philippe de Champaigne. Mais, de tous les maîtres, celui qui triomphe avec le plus d'éclat, à la Vieille

Pinacothèque, c'est Rubens, avec ses soixante-seize toiles ou panneaux : on ne le connaît pas, tant qu'on n'a point savouré à Munich les chairs nacrées des filles de Leucippe, et Munich suffirait à nous le faire connaître. Il y est tout entier : sa vie même, et la plus intime, la plus tendre ou la plus folle, il la raconte soit que, sur un double portrait, grave et

Ter-Borg. L'Enfant au Chien. (Vieille Pinacothèque.)

charmant, il tienne la main de sa première femme Isabelle Brant, soit que, déguisé en satyre, il poursuive cette bergère appétissante qui a pris les traits de sa seconde femme, de sa chère Hélène, soit qu'il nous montre Hélène avec son dernier né. Abondant et sensuel pour peindre le rapt des filles de Leucippe par les Dioscures, le voici, truculent et rieur, qui conduit le cortège dévergondé d'un gros Silène ventru, tout suant de graisse. Il est héroïque avec la Chasse aux Lions, et dans cette mêlée des Amazones où le pont de Thermodon, prêt à crouler sous le tumulte,

déborde de femmes, de chevaux, de guerriers. Et quelle apocalyptique cascade de chairs, quelles lourdes grappes humaines pour les vendanges de l'Eternel, dans le petit Jugement dernier! Faut-il un nouveau contraste? Voici la promenade dans un parc où la belle ordonnance d'un parterre hollandais laisse pourtant pressentir les galanteries de Watteau.

Murillo. Enfants à la grappe. (Vieille Pinacothèque).

Ce sont enfin les esquisses pour l'histoire de Marie de Médicis — y compris l'épisode de Blois, décommandé par la susceptible italienne — pochades géniales dont toute la verve n'a pas subsisté dans les panneaux officiels de notre Louvre. Et c'est partout la plus vibrante épopée de la couleur, de la chair, et de la vie, qu'ait jamais chantée la palette d'un peintre.

La Nouvelle Pinacothèque, dans la pensée de son fondateur, devait être un prolongement dans le temps, de l'ancienne. Hélas, après le

Paradis, c'est tout au plus un Purgatoire où l'on voit peu de toiles à qui le stage soit favorable. D'abord, la marotte hellénique de Louis Ier s'y impose d'une manière indiscrète : homme d'un goût très sûr pour apprécier les chefs-d'œuvre déjà faits, il se leurrait singulièrement dans sa prétention d'en faire éclore de nouveaux selon ses goûts. Témoin l'Hellade de Rottmann, ces vingt-quatre paysages en peinture encaustique — le fameux procédé renouvelé des Grecs — dont la couleur rappelle les pires assiettes de Sèvres. Ailleurs, les bonnes toiles ne font pas défaut, mais restent isolées parmi tant de banales médiocrités, fades paysages méridionaux, scènes de genre de la vie rustique, images de guerre, vastes tableaux historiques. D'immenses compositions de Piloty — Seni devant le cadavre de Wallenstein ou Thusnelda au triomphe de Germanicus — montrent que les Allemands n'ont pas été plus heureux dans l'imitation de Véronèse que dans celle de Michel-Ange. La peinture allemande est presque seule représentée, encore qu'avec des lacunes : nous avons vu Hans von Marées relégué à Schleissheim ; il s'en faut que le sobre et profond Leibl paraisse ici à son avantage. Si Lenbach, une gloire de Munich, a de beaux portraits, notamment l'effigie si concentrée du Chanoine Döllinger, et M. Franz von Defregger des scènes tyroliennes pittoresques et vivantes, si M. Franz von Stuck impose avec la *Guerre* sa sombre et lourde énergie, Bœcklin n'a que deux toiles dont une seule, le *Jeu des Vagues*, est significative par le soulèvement magnifique de ses ondes glauques. Quant aux écoles étrangères, c'est une carence à peu près absolue qu'il faut constater : à défaut d'Ingres, de Delacroix, de Corot, de Puvis, de Manet, de Carrière, un tableautin de Meissonnier et une Vierge trop suave de M. Dagnan-Bouveret suffisent-ils, par exemple, à caractériser la peinture française du XIXe siècle? Sans doute, notre Luxembourg n'est pas beaucoup plus xénophile, mais Munich devrait ici s'inspirer de Berlin. Aujourd'hui, le rôle de la Nouvelle Pinacothèque semble être d'abriter les acquisitions que le gouvernement bavarois, par tradition, se croit obligé de faire à chacune des expositions innombrables dont Munich est le théâtre ; et l'on doit reconnaître que cette tradition fonctionne avec une sorte d'automatisme dont la générosité pourrait être plus judicieuse.

Une petite partie des lacunes de la nouvelle Pinacothèque se trouvent comblées à l'ancienne galerie du comte Schack, léguée en 1894 à l'empereur Guillaume II qui l'a laissée à Munich, dans l'hôtel de son ancien propriétaire, en attendant qu'elle soit transférée à la nouvelle légation de Prusse, petite infidélité aux intentions du comte Schack, puisque ce patriote

romantique n'avait point testé en faveur du roi de Prusse, mais de l'empereur allemand... Le comte Schack (1837-1894) demi-diplomate et demi-littérateur, raté en somme qui se croyait un méconnu, voulut du moins aider quelques méconnus de la peinture, et montra dans cette tâche beaucoup de libéralité, avec autant de goût et de flair. Qu'il y ait un énorme

Van Dyck. Portrait de l'artiste. (Vieille Pinacothèque.)

déchet dans sa collection, peu importe : c'est assez pour l'illustrer de Lenbach, de Bœcklin et de Schwind, trois génies bien différents. Le comte Schack a eu le mérite de découvrir Lenbach, alors tout jeune, pauvre et inconnu : il l'envoya à Paris, à Madrid, en Italie, copier pour son compte un certain nombre de toiles célèbres. Ces copies, admirables entre toutes, « lancèrent » Lenbach : il avait rendu là, avec une sûreté prodigieuse, Velasquez, Rubens, Van Dyck, André del Sarte, mais il s'était montré surtout le parent et presque l'égal du Titien, qui resta

pour toujours son modèle. Ces travaux eurent pour Lenbach le double effet d'instruire son art, et de le tirer hors de pair : ils offrent un exemple surprenant de l'originalité qui peut se manifester jusque dans des interprétations qui sembleraient devoir la contredire ou l'exclure.

Lenbach. Le prince de Bismarck. (Nouvelle Pinacothèque.)

(Avec permission de la Photographische Union à Munich.)

Parmi les œuvres personnelles de Lenbach, hormis son portrait par lui-même, traité dans un clair-obscur digne de Rembrandt, quelques paysages d'Italie nous intéressent surtout comme des documents assez rares, et un bambin couché au soleil, sous un ciel bleu, la main ramenée sur son visage, montre une franchise de coloris à laquelle Lenbach renonça trop vite pour harmoniser ses portraits dans une tonalité bistre

assez chaude, mais parfois monotone. Seize toiles de Bœcklin permettent d'apprécier, moins bien peut-être qu'à Bâle ou Leipzig, mais mieux qu'à la Nouvelle Pinacothèque, le pathétique somptueux et épais de ce coloriste abondant. Un souffle tragique ploie assurément les cyprès des deux *Villa au bord de la mer*, la luxuriance bariolée d'un printemps méridional déborde autour de l'*Auberge romaine*, et ce mièvre berger qui se plaint vers Amaryllis, doit lui murmurer une mélodie de Brahms ;

Bœcklin. Villa au bord de la mer, première version. (Galerie Schack.)
(Avec permission de la Photographische Union à Munich.)

tout montre ici une indéfectible application vers le sublime. L'effort, s'il n'est pas toujours heureux, est souvent puissant. A voir les jolis petits tableaux de Schwind, ces images légendaires et naïves, ces elfes, ces seigneurs, ces figurines de rêve et de passé, on se demande d'abord si Schwind fut le Schubert de la peinture allemande, et on conclut qu'il en fut le Chanoine Schmid. Mais sa sincérité est touchante, par sa désuétude même : et ce sont des images bien aimables que le *Voyage de noces* arrêtant sa voiture sur la place tortueuse d'un village aux pignons capricieux, que le *Réveil* de cette fillette qui va, au saut du lit, respirer les chastes

brises du matin. Ses émules Spitzweg ou Steinle sont là pour rehausser ce poète naïf, mais tendre et vraiment inspiré.

Nous avons vu, dans la Vieille Pinacothèque l'œuvre de plusieurs siècles et de plusieurs dynasties se fixer, dans un « tri » définitif, par les soins du roi Louis Ier; dans la Nouvelle Pinacothèque nous voyons le roi orienter en quelque sorte vers l'avenir les traditions artistiques de sa maison. La Glyptothèque, musée de sculpture antique où loge aussi une salle de sculpture moderne, est son œuvre à peu près exclusive. La collection, l'édifice, l'ornementation, tout vient de lui ou porte sa marque. On peut faire des réserves sur la décoration des salles : les fresques historiques ou mythologiques dont Cornelius les orna, de 1820 à 1830, sont d'une composition savante et froide, d'une exécution correcte et conventionnelle, d'une couleur sèche et plate. Mais le monument de Klenze où se combinent les formes de l'architecture grecque et les voûtes romaines, ne manque pas de noblesse; la disposition en est judicieuse. Quant à la collection, fort bien présentée dans cette maison qui lui fut destinée, elle est admirable, surtout si l'on pense que, léguée à l'État bavarois par Louis Ier, elle représente effectivement une collection d'amateur, d'un amateur moins riche que beaucoup d'autres, mais qui, disposant par sa qualité princière, puis royale, de moyens particuliers, sut les faire servir à ses goûts avec une ténacité sans exemple.

Dès son premier séjour en Italie, encore adolescent, le prince Louis avait commencé ses achats d'antiques, par l'intermédiaire de l'ambassade bavaroise près la Cour pontificale. Depuis vingt ans le fameux *Voyage en Italie* de Gœthe avait créé dans toute l'Allemagne une ardente passion pour l'Italie et l'antiquité ; chacun s'écriait avec Mignon : *Dahin, dahin!* Rome se peuplait d'artistes allemands dont le prince de Bavière goûtait la société. Dans cette histoire, Winckelmann et Gœthe sont les *cicerone*; Louis Ier est le Mécène. Ne pouvant séjourner en Italie ou en Grèce qu'à de rares intervalles, Louis de Bavière, désireux de ne pas interrompre ses acquisitions d'antiques, prit pour mandataire, depuis 1810, le peintre et sculpteur Martin Wagner, avec lequel il échangea jusqu'en 1858 une correspondance qui, de sa part, ne comprend pas moins de cinq cent soixante lettres dont plus d'une touche vingt ou trente questions. Martin Wagner justifia de tout point la confiance du roi : la Glyptothèque est là pour attester son goût auquel son habileté ne le cède en rien. Quelques-unes de ses acquisitions furent de véritables victoires diplomatiques, entre autres l'une des plus glorieuses, celle du Faune Barberini. Trouvée à Rome au temps d'Urbain IV, cette statue avait été remise en fidéi-commis à la famille

Barberini, qui l'avait déjà plusieurs fois vendue soit à des Anglais, soit à Lucien Bonaparte, soit au roi de Naples ; mais chaque fois, la Cour pontificale s'était opposée à l'exécution du marché et à l'enlèvement de la statue. Martin Wagner l'ayant acquise à son tour, au prix de huit mille

Schwind. Le voyage de noces. (Galerie Schack.)

scudi, obtint de Joachim Murat, dont les troupes occupaient Rome en 1814, le droit d'enlever le Faune. Le sculpteur Eberhard allait procéder à cette opération lorsque, le 30 avril 1814, la police intervint pour lui en faire défense, sur la présentation d'une bulle d'Urbain VIII en vertu de laquelle la fameuse statue ne pouvait être éloignée de Rome, mais devait au contraire s'élever au Vatican. Le prince Louis ne se tint pas pour battu; il chercha des arrangements avec le ciel, par l'intermédiaire du cardinal

Consalvi. Tout d'abord, on ne lui accorda que le droit de garder le Faune dans un local de sa propriété, mais à Rome. Après les traités de 1815, Louis vint à la rescousse et réclama la liberté d'emporter le Faune, pour prix de ses bons offices dans la restitution des antiques par la France. La diplomatie pontificale voulut biaiser, et offrit en échange du Faune quelques doubles à choisir dans les collections du Vatican. Le prince tint bon, et rentra en possession de son bien, sans pouvoir encore l'emporter hors de Rome. Il fallut l'intervention de son beau-frère, l'empereur d'Autriche, pour que le Faune, après cinq ans de disputes, prît en 1819, le chemin de Munich où il n'arriva pas sans encombres. L'acquisition des frontons du temple d'Égine, pour laquelle Martin Wagner brava — sans parler des tempêtes · les canons des corsaires et la peste de Malte, ne témoigne pas d'une moindre activité ni d'une moindre persévérance, que nous ne pouvons toutefois admirer sans quelque amertume, puisqu'une surenchère du prince est venue annuler un marché déjà conclu avec le consul de France. Enfin, non content des plus beaux coups de filets, Louis voulut procéder avec plus de méthode, des fouilles furent organisées en Italie, à Ariccia, à Ostie, et, dès 1811 en Grèce, à Athènes devant la porte de Thèbes, à Ithaque et à Milo. Martin Wagner mourut à la peine.

Constituée d'une façon si différente, la Glyptothèque égale cependant la Pinacothèque, par la qualité exquise d'un ensemble peu considérable mais d'un choix supérieurement conduit.

Son trésor le plus riche est sans contredit la série des « Éginètes ». Découvertes en 1811, ces statues ornaient les deux frontons talorien et occidental d'un sanctuaire que l'on crut d'abord consacré à Zeus ou à Athénè, mais où des inscriptions récemment mises au jour ont montré un temple d'Aphaïa, divinité locale d'Égine. Transportées d'abord à Rome, les statues y furent restaurées avec une incontestable habileté, sous la direction du sculpteur danois Thorwaldsen. Elles entrèrent vers 1830 à la Glyptothèque. Leur disposition est-elle exacte? C'est là une question très controversée, sur laquelle bien des savants, Cockerell, Lange, Brunn, Prachov, Julius, Burckardt, etc., ont émis des avis différents. Des fouilles entreprises en 1901 par le regretté professeur Furtwængler ont apporté des documents nouveaux, et permis d'édifier dans un coin de la salle un modèle à l'échelle du cinquième, selon l'ordre le plus plausible, et avec la vive polychromie dont les statues gardaient encore quelques faibles traces, aujourd'hui effacées, lors de leur exhumation. Tels quels, malgré l'abondance de leurs restaurations et l'incertitude de leurs restitutions, les groupes d'Égine constituent avec les frises du

British, celles du temple d'Olympie, et le Pergamon de Berlin, un des monuments les plus complets de l'art grec. Les deux frises représentent une scène de combat, probablement empruntée aux légendes de la guerre de Troie, et où l'on a même cru pouvoir identifier des personnages tels qu'Achille et Ajax. Le fronton occidental, le mieux conservé des deux, comprend dix figures : au centre Athéna, debout, impassible, armée de la lance et du bouclier, préside au combat ; à ses pieds un guerrier nu

Glyptothèque. Les Eginètes; Athéna et deux guerriers (frise occidentale).

semble près d'expirer. De chaque côté, deux groupes symétriques de combattants marchent l'un vers l'autre : d'abord un guerrier debout, coiffé du cimier, armé, comme Athéna, de la lance et du bouclier; puis un autre, agenouillé ; puis un autre combattant, agenouillé de même, mais un peu plus penché, comme pour s'abriter, enfin, un guerrier blessé. Cinq figures seulement subsistent du fronton oriental; les deux plus belles sont un troyen mourant, appuyé sur son bouclier dont la courroie maintient encore son bras droit, puis un Héraclès, coiffé d'un mufle de lion, vêtu d'une tunique, et qui s'agenouille pour bander son arc. Des vitrines contiennent un certain nombre de fragments plus ou moins importants, provenant de ces deux groupes, et qui n'ont pas trouvé leur emploi dans la restauration de Thorwaldsen.

Il semble bien qu'au moment où furent découverts ces Éginètes, on ait apprécié leur valeur archéologique plus que leur beauté artistique. A l'époque « savonneuse » de Canova et de Thorwaldsen, on les trouva guindés et grimaçants. Puis le moment est venu où, de leur grimace, on a fait un sourire. Nous admirons en eux les témoins d'un de ces âges incertains où, de l'art primitif va naître un art classique, où les traditions, vivantes encore, deviennent souples et larges, et où quelque gaucherie — elle se trahit ici dans l'exécution heurtée des visages — persiste à côté de l'habileté la plus consommée, que le maître d'Égine a montrée dans le traitement du nu. Quelle netteté et quelle largeur dans les plans, quelle décision dans l'allure, quelle vigueur, sobre et pleine, dans les modelés. Les personnages sont un peu plus petits que nature : leur nerveuse vitalité paraît ainsi se résumer, prendre un accent plus vif encore et plus concentré, une expression plus drue et plus décisive. Ils combattent comme s'ils jouaient; la précision de leurs attitudes, la sûre économie de leurs gestes, la confiance allègre de leur sourire devant la victoire ou devant la mort, nous montrent en eux les héros les plus enthousiastes, les acteurs les plus ingénus du miracle grec. Et Pallas-Athéné qui préside à leur lutte la dispose, elle aussi avec un sourire, selon l'ordre de cette sagesse universelle dont chaque chef-d'œuvre de la pensée ou de l'art grec nous offre l'image ou le symbole.

Parmi les autres marbres de la Glyptothèque, certains, et des plus beaux, sont des répliques, ou possèdent ailleurs leurs répliques : tels sont la vieille femme ivre, l'enfant à l'oie, le torse merveilleux d'Ilionée, d'une si juvénile fermeté. Un bronze médiocre, au musée de Naples, ne saurait réaliser avec le marbre de ce fameux « Faune Barberini », dont l'acquisition fut si traversée. A demi-étendu sur un rocher, le bras gauche pendant et sillonné de veines, le bras droit ramené derrière la tête, les cuisses amplement écartées, la jambe droite un peu relevée, c'est un jeune homme, un jeune paysan qui dort tout son saoul; les traits du visage sont larges et accusés, les cheveux frisés, les lèvres épaisses, épaissies peut-être par le dernier hoquet de cette ivresse qui vient de le jeter dans un si bon somme. La posture, nonchalante presque jusqu'à l'impudeur, l'affaissement du corps, l'abandon des membres, le relâchement des muscles, marquent le poids inconscient du sommeil :

Debile fit corpus, languescunt omnia membra :
Brachia, palpebraque cadunt, poplitesque procumbunt.

Pourtant, dans ce sommeil, la vie subsiste : les narines sont prêtes à palpiter, les lèvres s'entr'ouvrent pour respirer; la poitrine ne va-t-elle pas se soulever, les doigts frissonner au fourmillement des veines gonflées du bras où s'appuie la tête? La jambe droite ne va-t-elle pas chercher, dans l'obscurité même du rêve, un équilibre moins instable ? Tout ici est l'image du sommeil. Ce sommeil assurément n'est pas celui d'Endymion, et

Glyptothèque. Les Eginètes; Héraclès (?) (frise orientale).

Diane s'écarterait de ce rustre dégingandé qui se soucierait lui-même assez peu, sans doute, d'une déesse aussi chaste. Mais la Vénus terrestre serait plus indulgente au sans-gêne de ce beau gars qui ronfle avec une si commode insouciance.

Il y a enfin à la Glyptothèque un morceau de marbre de moindres proportions, mais de qualité deux fois sublime, devant lequel chacun, s'il aime la Grèce et s'il aime l'Allemagne, doit s'arrêter avec une piété particulière, c'est la tête de la « Méduse Rondanini ». Gœthe l'avait admirée à Rome : le 25 décembre 1786, il écrit, dans son *Voyage en Italie* :

« En face de nous, au palais Rondanini, est un masque de Méduse... où la fixité angoissée de la mort est exprimée avec une indicible perfection. » Il fut la revoir, le dimanche 29 juillet 1787, en compagnie d'Angelica Kaufmann, et son enthousiasme redoubla : « Avoir seulement l'idée, écrit-il encore, qu'il y a dans le monde quelque chose de tel, qu'il a été possible de faire quelque chose de tel, double la valeur d'un homme (*macht einen zum doppelten Menschen*). La bouche surtout est d'une grandeur inexprimable et inimitable. » Depuis lors, les archéologues ont contesté l'interprétation de Gœthe. Dans sa belle *Histoire de la Sculpture grecque*, M. Maxime Collignon décrit et explique ainsi la Méduse : « ... La figure grimaçante de Méduse a fait place à un beau visage régulier, les serpents viennent docilement s'enlacer en un nœud symétrique à la base du masque; parmi les boucles touffues de la chevelure, traitées avec une rare souplesse, deux ailettes se détachent, courtes, ramassées, comme celles des oiseaux au vol lourd et bas. Malgré la pureté des traits, ce visage sans vie à la bouche entr'ouverte donne l'idée d'une beauté morte, glacée. » Le professeur Furtwængler, qui attribuait la Méduse à Crésilas, contestait qu'elle fût représentée dans la mort; selon lui « l'œil fixe, largement ouvert, fascine le spectateur par sa puissance démoniaque ». Le secret de cette beauté est justement qu'elle soit énigmatique, qu'on puisse douter à la voir si ses yeux sont fixés par la magie ou révulsés par la mort, si ses lèvres ébauchent un sourire de séduction ou s'affaissent dans une grimace de cadavre. A vrai dire, il semble bien qu'ici Méduse soit morte : sa tête tranchée s'applique sur quelque mur, comme les paysans clouent au linteau de leur porte la tête d'une chouette pour conjurer le mauvais sort. Mais la mort n'a fait qu'interpréter et fixer pour l'éternité les charmes de la vie, dont elle n'a pas tué les sortilèges. Cette persistance de la vie dans la mort fait l'étrange beauté de la Méduse, comme ce mélange d'horreur et de pureté, si bien défini par M. Collignon, avait dû lui valoir le culte de Gœthe. Culte précieux! car, si belle déjà de charme ou d'angoisse, cette petite magicienne grecque, Gœthe l'a faite deux fois plus belle en l'admirant. Dans la transparence lumineuse de son marbre, nous croyons voir encore, pétris avec les soleils d'Hellas et d'Italie, les clairs rayons de l'immortel regard qui, en la reconnaissant sœur d'Iphigénie et d'Hélène, l'a sacrée héroïne allemande. Quel symbole plus décisif, que ce marbre acheté par Louis I^er^ parce que Gœthe l'admira! A la Glyptothèque de Munich, la Méduse Rondanini célèbre tout ensemble le génie du poète qui écrivit *Iphigénie*, et le zèle du roi qui édifia les Propylées.

La reconstruction et la réorganisation du Musée National, consacré aux arts décoratifs, lui ont assuré depuis quelques années une place d'honneur, presque au niveau de la Vieille Pinacothèque et de la Glyptothèque.

Ce musée-là n'est point une création de Louis I^er^ : fondé par son fils Maximilien II, il s'ouvrit d'abord, en 1855, dans les locaux de l'*Herzog-*

Glyptothèque. Le Faune Barberini.

Maxburg où il ne resta que deux ans. Dès 1857, il émigrait dans un bâtiment plus vaste, en bas de la Maximilianstrasse, destiné primitivement aux sourds-muets, et où loge aujourd'hui le « Musée Allemand », admirable encyclopédie d'instruction technologique populaire, pour laquelle M. Gabriel von Seidl projette un nouvel édifice dans la Kohleninsel. En 1892, les collections du Musée National, chaque jour accrues par des achats ou des dons, se trouvèrent à l'étroit dans leur logis de la Maximilianstrasse. La construction d'un nouveau musée fut décidée et confiée à M. Gabriel von Seidl qui, en 1900, livrait à Munich un chef-d'œuvre.

Le principe essentiel qui a inspiré la construction du Musée National est le même qu'à la Pinacothèque ou à la Glyptothèque, à savoir l'adaptation aussi parfaite que possible du bâtiment aux objets qu'il doit renfermer. Mais, d'une part, les exigences de notre temps à cet égard dépassent celle qu'un Louis Ier et un Klenze pouvaient contenter, somme toute, à peu de frais ; d'autre part, la Pinacothèque et la Glyptothèque ne contiennent chacune que des objets d'une seule espèce, tableaux ou statues, dont la présentation ne demande rien de plus que de la place et de la

Glyptothèque. La Méduse Rondanini.

lumière ; cette unité d'affectation s'accommode d'un plan lui-même simple et uniforme, mais le Musée National présente toutes sortes d'objets et l'architecte n'a pas craint de laisser pressentir, par l'aspect extérieur du monument, la diversité de ses richesses. Du reste, un Gabriel von Seidl ne cherche pas dans les sèches recettes de la symétrie le secret de l'harmonie : la fertile souplesse de son imagination, les ressources de son savoir, la finesse de son sens pittoresque, lui permettent d'en trouver le rythme, subtil et fuyant, plutôt dans le sentiment que dans la forme. National et rétrospectif, tel s'affirme au premier coup d'œil, en communion avec les tendances du nouveau Munich, le nouveau musée, avec son archaïsme où collaborent tous les motifs populaires de l'architecture indigène, le toit de briques rouges, les tourelles, les lucarnes, les frontons incurvés, les murs décorés de fresques. Une balustrade robuste et une terrasse plantée d'arbres mettent ce temple du passé un peu à l'écart de la rue et de la vie modernes.

Mais c'est surtout par sa disposition intérieure que le Musée National intéresse. Le premier étage, avec la suite circulaire de ses salles, présente, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, l'histoire de la civilisation bava-

Musée National. (Salle de Dachau.)

roise, tandis que chaque salle du second étage est consacrée à l'histoire d'une spécialité artistique, ferronnerie, verrerie, costumes, etc. Ainsi se trouvent pratiquées les deux méthodes d'histoire de l'art, la méthode « en largeur » et la méthode « en profondeur », qui se croisent et se complètent.

A l'étage inférieur chaque salle ne renferme pas seulement les objets

d'une époque spéciale : par son architecture même et sa décoration elle veut rendre de tout point la physionomie de cette époque. Pour réaliser cet ensemble, quelle science, et surtout quelle prodigieuse adresse n'a pas montrée M. Gabriel von Seidl ! La dimension de certaines salles, en hauteur, en largeur ou en superficie, était imposée d'avance par la nécessité d'y poser tel vieux plafond, telle ancienne tapisserie ; tel escalier devait s'adapter à la rampe forgée empruntée à la maison Cotta, qu'une banque a récemment rasée et remplacée, dans la Theatinerstrasse ; afin de ne pas détruire l'harmonie de la façade renaissante, il fallait orienter seulement sur des cours intérieures les fenêtres ogivales des « chapelles gothiques » où les vieilles statues et les retables du moyen âge ont retrouvé un foyer ; pour préserver les objets sensibles à l'action d'une trop vive lumière, on devait les réunir dans des salles exposées au nord, etc. Nulle part ne se révèle, dans cette adaptation si compliquée, l'effort d'une difficulté à vaincre, d'une intention à réaliser. Pour nous en rendre compte, il faut parcourir l'ouvrage, d'ailleurs magnifique, où est consignée l'histoire du nouveau musée.

Dans chaque salle, l'architecte s'est ainsi accordé au ton donné par les pièces de collection, et leur a refait un décor harmonieux. Dans les salles anciennes, cette décoration est presque toute architecturale : cryptes, voûtes romanes ou gothiques, variations scrupuleuses et fidèles sur des motifs empruntés à Augsbourg, Ratisbonne, Worms. Peu à peu, le décor se complique, les salles se meublent et leur harmonie demande des éléments plus divers : la peinture murale, les boiseries et les stuccatures interviennent pour encadrer les vieux plafonds des tisserands d'Augsbourg, de l'évêché d'Oberhaus ou de Füssen, du Rathaus d'Augsbourg, du *Deutschherrnhaus* de Nuremberg, les débris de fresques empruntés à la première Résidence de Munich, le plafond de Dachau ou les fragments de celui de Schleissheim, etc. Chaque salle offre ainsi un aspect original et homogène, caractéristique d'une époque : nous voyons s'illustrer les règnes successifs des princes qui ont bâti Munich.

Il va de soi que l'architecte du Musée National a recouru à la collaboration de nombreux peintres, sculpteurs et décorateurs. Et cette collaboration de tous les arts à un même ensemble, de caractère national, représente d'une façon achevée les tendances artistiques du Munich actuel, la ville des *Vereinigte Werkstätte*. L'esprit de cette collaboration se trouve dans l'amitié qui unissait M. G. von Seidl au peintre Lenbach. Dans sa jeunesse, M. G. von Seidl avait construit la villa Lenbach, et réalisé les intentions décoratives d'un peintre si pénétré — ses copies de la galerie Schack

en témoignent — de la Renaissance italienne. Ils avaient plus tard conçu et exécuté ensemble la décoration brillante du cercle artistique (*Künstlerhaus*). La villa Lenbach et le *Künstlerhaus* apparaissent comme des essais dont le Musée National est l'aboutissement définitif.

Détailler les collections de ce musée serait impossible; une sèche nomenclature de pièces isolées, insuffisante. Sa physionomie générale importe seule : tel autre, comme le Musée Germanique de Nuremberg — pour rester en Allemagne et en Bavière même — est sans doute plus riche. Mais ici la présentation des objets décuple leur valeur. D'une pierre moins précieuse peut-être, une monture plus artistique fait un joyau de meilleur effet. La vision d'ensemble qui, dans chaque salle, ressuscite exactement une époque, enrichit de ses reflets chacun des objets particuliers qui la composent, et qui semblent reprendre contact avec la vie. On ne peut espérer que les esprits chagrins et les délicats malheureux s'avouent ici à court d'objections : cette présentation homogène des objets, selon eux, n'est qu'artifice, trompe-l'œil, décor ; nous ne sommes plus au musée, nous sommes au théâtre. L'idée de construire dans un même édifice, pour y abriter des objets d'art, de fausses chapelles gothiques et des salons renaissance « complétés », contredit assurément l'idée de musée à laquelle nous attachons d'abord, en dépit des *tiares* aventureuses, celle d'authenticité. A quoi l'on pourrait, avec autant de raison, répliquer que la présentation d'objets isolés, sans décor et sans atmosphère, comme dans une boutique où seulement rien ne se vend — sinon ne se vole —. n'est pas, sous prétexte d'art intransigeant, sans rapport avec la paléontologie. Admirons donc sans réserve, dans le Musée National de Munich, un incomparable exemple de la vivace fécondité que l'inspiration moderne peut puiser dans les modèles anciens.

La fontaine Wittelsbach sur le Maximiliansplatz.

CONCLUSION

LE CHARME DE MUNICH

Et maintenant, après une aussi sommaire promenade parmi ses monuments et ses musées, est-il possible de déterminer de quoi est fait le charme de Munich, ce charme qui, non content de résister quelquefois aux plus sévères objections de notre goût, a si vite fait de les désarmer, et dont l'excellence de la bière et la beauté des tableaux ne suffisent tout de même pas à rendre compte?

J'ai déjà indiqué comment l'effet de l'accoutumance, dans les monuments si divers dont les disparates nous choquaient d'abord, ne nous montre plus bientôt que des contrastes amusants. Le secret, pour que cette conversion s'opère, est de ne point regarder les édifices de Munich du point de vue exclusivement architectural, mais de les considérer en fonction de l'idéal social ou intellectuel auquel ils s'efforcent d'atteindre. Par cette méthode, Munich ne devient pas seulement le livre d'images le plus divertissant du monde; notre goût s'y rompt à un éclectisme qui, sans effacer aucune de nos préférences dans ce qu'elles ont de positif, les corrige de toute étroitesse négative. Prêts d'abord à tout critiquer, nous en venons vite à vouloir tout comprendre : ce désir nous incline naturellement à chercher — et à trouver — bientôt dans toute forme d'art, et de là en

toutes choses, le beau ou le bon côté : la leçon d'histoire, à Munich, devient ainsi une délicieuse leçon d'optimisme.

Et puis Munich, avec ses monuments discutables, a des jardins nombreux et magnifiques. Le Jardin Anglais n'a pas pour seul mérite d'être un vaste et libre parc : il a donné à Munich, jadis chauve entre ses vieux murs, l'amour des arbres. Grâce à lui, la ville est devenue verdoyante et fleurie. La rive droite de l'Isar, d'un faubourg à l'autre, n'est plus qu'un long jardin accidenté. Rentrant dans la ville même nous pouvons

Cliché de M. Paul Sachs.

Villa du Baron de Freyberg Schütz. (Carolinenplatz, au coin de Barerstrasse.)

la traverser presque tout entière à l'ombre des arbres. Après le somptueux et naturel Jardin Anglais, ce sont immédiatement les parterres corrects du Jardin de la Cour, ses soigneuses guirlandes de verdure, ses cordons de feuillages, ses sages plates-bandes, ses bordures bien tondues. A peine quelques pas et vous joignez l'ancien glacis, qui s'est partout planté : c'est le Maximiliansplatz, jardin que d'autres jardins rejoignent à ceux d'Ottostrasse. Jardins aussi les terres-pleins du Karlsplatz, où s'ouvre le Jardin Botanique, et ceux de la Sonnenstrasse qui lui fait suite, avant de s'épanouir elle-même en un jardin plus grand, entre le Sendlingertor et l'Hôpital général, tout près de ce vaste espace de nature qu'est la *Theresienwiese*, siège de l'imposant Temple de la Gloire et de la rabelai-

sienne fête d'Octobre. Et sous ces arbres jaillit l'eau de fontaines, décoratives ou burlesques, le *Wittelsbacherbrunnen*, le *Germanenbrunnen*, le *Brunnenbüberl*. Ailleurs les arbres et les gazons concourent à l'effet des édifices, pour les rehausser, parfois en les corrigeant : le Königsplatz, avec ses trois monuments grecs, dont les arêtes reposent sur des coussins de verdure, en est le meilleur exemple. Pareillement, les deux rues, Briennerstrasse et Ottostrasse, malgré la diversité de leurs façades, auraient l'aridité de Ludwigstrasse, si une bordure de jardinets n'y venait mettre le caprice de ses frondaisons et de ses fleurs. Sur certaines maisons, un tapis de plantes grimpantes, vigne vierge ou treille, devient partie intégrante de la décoration extérieure : témoin la jolie villa du baron Alfred de Freyberg-Schütz, au coin de Carolinenplatz et de Barerstrasse. Demain l'austère place Wittelsbach s'assouplira de quelques plates-bandes et arbustes. A voir tant de jardins, tant d'arbres, tant de verdures riantes autour et au milieu même de leur ville, les munichois ont pris pour les fleurs un goût très vif, encouragé avec raison par l'autorité municipale. Aux balcons les plus luxueux comme aux fenêtres modestes de certains vieux quartiers, c'est une profusion de fleurs : géraniums et fuchsias jettent leurs taches vives sur la blancheur des façades. Quelques aspects villageois — chaque année plus rares — subsistent encore dans les faubourgs de l'Au et de Schwabing : telle la petite place du *Kirchberg*. Ainsi Munich, ville d'art, sait être aussi une ville de nature.

Enfin, pourquoi ne pas dire la simplicité de ses mœurs, cette bonhomie et cette cordialité qui, au sens propre du terme, courent les rues. En devenant une grande ville, Munich a su conserver son calme placide et sa bonne humeur; mais sous cette avenante rondeur perce une pointe de fantaisie aimable qui n'est ni la sèche blague berlinoise, ni l'épaisseur saxonne, ni la nonchalance viennoise. La Bavière est un pays de nerveux, comme la famille même des Wittelsbach, qui règne sur elle : chez les plus sains et les plus pacifiques de ses enfants, il n'est pas rare de rencontrer ce grain d' « originalité » d'où germe l'humour. Ce caractère impalpable assure à Munich l'harmonie des contraires et lui permet d'être la ville des Musées, mais celle aussi des ripailles et beuveries, celle où, à la saison wagnérienne du Prinz-Regententheater et aux deux salons du *Glaspalast* et de la *Sécession*, succède l'exubérante fête d'Octobre, avant les familiales réjouissances de Noël et les folies funambulesques du Carnaval. Et ce n'est point déroger, en somme, pour une ville d'arts, que d'être celle où l'on pratique le mieux le premier de tous : l'art de vivre.

Cliché de M. Paul Sachs.

Angle de Ottostrasse et Briennerstrasse.

NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Une véritable bibliographie de la ville de Munich, fût-ce seulement au point de vue artistique, ne saurait trouver place ici. Je me borne donc à signaler quelques ouvrages parmi ceux que l'on consulterait avec le plus de fruit : certains, comme le *Bautechnischer Führer* de Reber et le *München* de M. Weese, condamnent presque au plagiat quiconque écrit une ligne sur les monuments de Munich. Aux livres dont la nomenclature va suivre, il convient d'ajouter, — sans parler des Catalogues raisonnés des différents Musées de Munich — les nombreux articles publiés, en particulier par le savant archiviste M. E. von Destouches, dans l'*Oberbayerisches Archiv* et le *Jahrbuch für Münchener Geschichte*. Enfin une bibliographie complète de l'histoire de l'art bavarois a été donnée récemment par M. Hermann Sepp, dans sa *Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905* (Strasbourg, 1906).

Aufleger (Otto). — *Der Justizpalast in München.*

Aufleger und Schmidt. — *Führer durch die Residenz.*

Aufleger und Trautmann. — *Alt-München in Wort und Bild.*

Braunschild (Alex.). — *Das Prinz-Regententheater.*

Bredt (E.-W.). — *München als Kunststadt.*

Gmelin (Léopold). — *Die St Michaëlskirche in München.*

HAEUTLE (Christian). — *Die fürstlichen Wohnsitze der Wittelsbacher in München: I. Die Residenz.*
HEIGEL. — *Münchener Geschichte.*
KŒGEL. — *Geschichte der St Cajetans Hofkirche.*
KRONEGG. — *Illustrirte Geschichte der Stadt München.*
Münchener Neubauten (publication Werner).
REBER (Franz). — *Bautechnischer Führer durch München.*
RÉE (P.-J.). — *Peter Candid.*
REGNET. — *München in guter alten Zeit.*
RIEDELBACH. — *König Ludwig I.*
SCHULZ (Adalbert). — *Die St Michaëls-Hofkirche in München.*
SEIDL (Gabriel von). — *Das Münchener Künstlerhaus.*
SEIDL (Gabriel von). — *Der Neubau des Bayerischen Nationalmuseums.*
SEIDL (Gab.) und HAEUTLE. — *Die Königliche Residenz.*
SIGHART. — *Geschichte der bildenden Künste in Bayern.*
SPECHT. — *Die Frauenkirche.*
STRIEDINGER (Ivo). — *Das Künstlerhaus in München.*
THIERSCH (Fried. von). — *Das neue Justizgebäude in München.*
WEESE (Artur). — *München* (Berühmte Kunststätten).
ZIMMERMANN. — *Die bildenden Künste am Hofe Herzog Albrechts V. von Bayern.*

Cliché de M. Paul Sachs.

« Am Kirchberg ».

Cliche de M. Paul Sachs.

Salvatorstrasse et passage dans Theatinerstrasse.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Le Königsplatz. Sécession, Propylées (façade est), Glyptothèque 1
Munich. — Vue générale prise du Maximilianeum 3
Vieilles maisons sur l'Isar 4
Plan en relief de Munich (1570). Musée national 5
L'Isartor en 1812 6
L'Isartor (état actuel) 7
Musée municipal et collection Maillinger (ancienne maison Gollir) 8
Le Vieil Hôtel de Ville, vu du Marienplatz 9
Le Vieil Hôtel de Ville. Salle gothique 10
Salle du Vieil Hôtel de Ville. Danseurs (figurines de bois) 11
Cour de l'ancienne Résidence (*Alter Hof*) 12
Le « Marché aux Victuailles », l'église Saint-Pierre et le Vieil Hôtel de Ville . . . 13
Eglise Saint-Pierre 14
Eglise Saint-Pierre, Vue intérieure 15
Eglise Saint-Pierre. Pierre tombale d'Ulrich Aresinger 16
Eglise Saint-Pierre. Pierre tombale de Balthasar Bötschner (1505) 16
Eglise Saint-Pierre. Le retable Schrenk 17
Eglise du Saint-Esprit 18

La Résidence en 1701. Côté ouest.

Eglise du Saint-Esprit. Vue intérieure 19
Eglise Notre-Dame (*Frauenkirche*), côté nord) 20
Tours de la *Frauenkirche* 21
Frauenkirche. Nef principale 22
Frauenkirche. Triptyque (vers 1450) 23
Frauenkirche. Plaque tombale du musicien Baumann 23
Frauenkirche. Détails des stalles du chœur 24
Frauenkirche. Mausolée de l'empereur Louis 25
Frauenkirche. Mausolée de l'empereur Louis (figure d'angle) 26
Frauenkirche. Sainte Catherine et les prétendants 26
Frauenkirche. Statue de saint Rasso 27
Frauenkirche. Statue de saint Christophe 27
Frauenkirche. Plaque tombale de l'empereur Louis le Bavarois 28
Frauenkirche. Plaque tombale de l'évêque Tulpeck 29
L'Herzog-Maxburg 30
Résidence. Cabinet d'antiquités 32
La Cour de la Monnaie 33
Résidence. Cour de la Fontaine 34
Résidence. La fontaine des Wittelsbach (Cour de la Fontaine) 35
Eglise Saint-Michel (façade et profil de l'ancienne église des Augustins) 37
Eglise Saint-Michel. Vue intérieure 39
Eglise Saint-Michel. Stalles du Chœur 41
Eglise Saint-Michel (façade). Saint-Michel terrassant le dragon 42
Résidence. Cour de la Grotte et statue de Persée 44
Résidence. Lit de parade des « appartements du pape » 45
Jardin de la Cour : *Bavaria* 47
Résidence (façade sur la Residenzstrasse). *Maria Patrona Boiariae* 48
Résidence. Vestibule de l'escalier impérial 49
Résidence. Voûte de l'escalier impérial 50
Résidence. Les appartements de « Trèves » 51
Résidence. La Riche Chapelle 52
Le Retable Seld (1492), dans la *Riche Chapelle* de la Résidence 53
Résidence (cour de la Grotte). Fontaine des Coquillages 54
Marienplatz. La colonne de Marie (balustrade et socle) 55
Résidence. Antichambre des « appartements du pape » 56
L'église des Théatins et la *Feldherrnhalle* (à gauche, angle du *Festsaalbau* de la Résidence) 57

La Résidence en 1701. Côté nord.

Eglise des Théatins. Détail de la façade 58
Eglise des Théatins. Vue intérieure 59
Église des Théatins (vue prise dans le jardin du Ministère de l'Intérieur) 60
Theatinerstrasse 61
Résidence. Salle de Conversation des « Riches appartements » 62
Oratoire de la Congrégation allemande (*Bürgersaal*). Façade 63
Bürgersaal. Vue intérieure 64
Eglise de la Trinité. Façade 65
Eglise de la Trinité. Vue intérieure 66
Chapelle du Chapitre des dames de Sainte-Anne. Vue intérieure 67
Eglise Saint-Jean Népomucène. Façade 68
Eglise Saint-Jean Népomucène. Vue intérieure 69
Maison des frères Asam 70
Résidence. Lit de parade des « Riches appartements » 71
Résidence. Galerie Verte 72
Résidence. Salle des glaces des « Riches appartements » 73
Résidence. Cabinet des miniatures des « Riches appartements » 74
Salle du *Residenz-Theater* 75
Ancien hôtel du comte de Preysing (façade sur la Residenzstrasse) 76
Palais archiépiscopal (ancien hôtel Königsfeld) 77
Ancien hôtel Porcia (*Museum*) 78
La Glyptothèque 79
Théâtre de la cour (*Hoftheater*) et statue de Max-Joseph 80
Les Propylées (façade ouest) 81
L'Odéon, et le monument du roi Louis Ier 82
Ministère de la guerre 83
La Vieille Pinacothèque 84
La Nouvelle Pinacothèque 85
La Galerie de la gloire (*Ruhmeshalle*) et la *Bavaria* 86
Résidence. Façade du *Königsbau* 87
Résidence. Façade du *Festsaalbau* et Jardin de la Cour 88
Résidence. Salle de Bal (*Festsaalbau*) 89
Résidence. Salle du Trône (*Festsaalbau*) 90
Eglise de Tous-les-Saints. Façade 91
Eglise de Tous-les-Saints. Vue intérieure 92
La Bibliothèque 93
L'Université 94

La Galerie des Généraux (*Feldherrnhalle*). A gauche Residenzstrasse ; à droite Theatinerstrasse 95
L'arc de Triomphe (*Siegestor*), façade nord ; au fond, Ludwigstrasse, la *Feldherrnhalle*, l'église des Théatins 96
Eglise Saint-Louis. Façade 97
Cornelius. Le Jugement dernier (église Saint-Louis) 99
Basilique de Saint-Boniface. Façade. 100
Basilique de Saint-Boniface. Vue intérieure 101
Le palais Wittelsbach. 103
Le *Maximilianeum*. 105
L'Académie des Beaux-Arts. 107
Le Palais de Justice (bâtiment principal) 108
La galerie Schack 109
Eglise Sainte-Anne (1892-1894) 110
Eglise Sainte-Anne (détail de la façade). 111
Le « Künstlerhaus » et la Synagogue. 112
Brasserie royale de la Cour (*Hofbräu*), façade sur le Platzl 113
Maison Oberpollinger (Neuhauserstrasse). 114
Nouvel Hôtel de Ville construit en 1867-1874 (partie de droite) et 1905 (partie de gauche) à droite le *Fischbrunnen* ; au fond la colonne de Marie, tours de la *Frauenkirche*, façade sur le Marienplatz. 115
Musée National. (Façade sur la Prinz-Regentenstrasse) 117
Albert Dürer. Portrait de l'artiste. (Vieille Pinacothèque). 119
Albert Dürer. Un des volets de l'autel Paumgärtner. (Vieille Pinacothèque) . . . 121
Titien. Charles-Quint. (Vieille Pinacothèque). 123
Raphaël. Portrait de Bindo Altoviti. (Vieille Pinacothèque) 124
Rubens. Enlèvement des filles de Leucippe. (Vieille Pinacothèque). 125
Ter-Borg. L'Enfant au Chien. (Vieille Pinacothèque) 126
Murillo. Enfants à la grappe. (Vieille Pinacothèque) 127
Van Dyck. Portrait de l'artiste. (Vieille Pinacothèque) 129
Lenbach. Le Prince de Bismarck. (Nouvelle Pinacothèque) 130
Bœcklin. Villa au bord de la mer, première version. (Galerie Schack) 131
Schwind. Le voyage de noces. (Galerie Schack) 133
Glyptothèque. Les Eginètes ; Athéna et deux guerriers (frise orientale). 135
Glyptothèque. Les Eginètes ; Héraclès (?) (frise occidentale). 137
Glyptothèque. Le Faune Barberini. 139
Glyptothèque. La Méduse Rondanini. 140
Musée National (Salle de Dachau). 141
La fontaine Wittelsbach sur le Maximiliansplatz. 144
Villa du Baron de Freyberg Schütz (Carolinenplatz, au coin de Barerstrasse . . . 145
Angle de Ottostrasse et Briennerstrasse 147
« Am Kirchberg » 148
Salvatorstrasse et passage dans Theatinerstrasse. 149
La Résidence en 1701. Côté ouest 150
La Résidence en 1701. Côté nord 151
Château de Nymphenbourg. 153
Salle du Vieil Hôtel de Ville. Danseur (figurine de bois). 154

Château de Nymphenbourg.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE PREMIER

LE MOYEN AGE

Fondation de Munich; première et seconde enceintes; les tours : les quartiers. — Architecture privée : la Maison Gollir; architecture publique : l'Hôtel de Ville, la Vieille Résidence; architecture religieuse : églises Saint-Pierre, du Saint-Esprit, Notre-Dame (*Frauenkirche*), de la Croix et du Sauveur 1

CHAPITRE II

LA RENAISSANCE

Tardive à Munich : passage du gothique à l'Italianisme. Influences religieuses ; la Contre-Réformation, les Jésuites. L'Eglise et le Collège Saint-Michel ; l'Herzog-Maxburg : reconstruction et agrandissements de la Résidence. 30

CHAPITRE III

LE XVII^{e} ET LE XVIII^{e} SIÈCLE

La Résidence maximilienne : les arts plastiques à Munich ; Peter Candid. — L'influence italienne et le style baroque : l'Eglise des Théatins. Importation du style français par Max-Emmanuel : le *rococo* : architecture religieuse, princière et privée ; Effner, Cuvillier, les frères Asam. 45